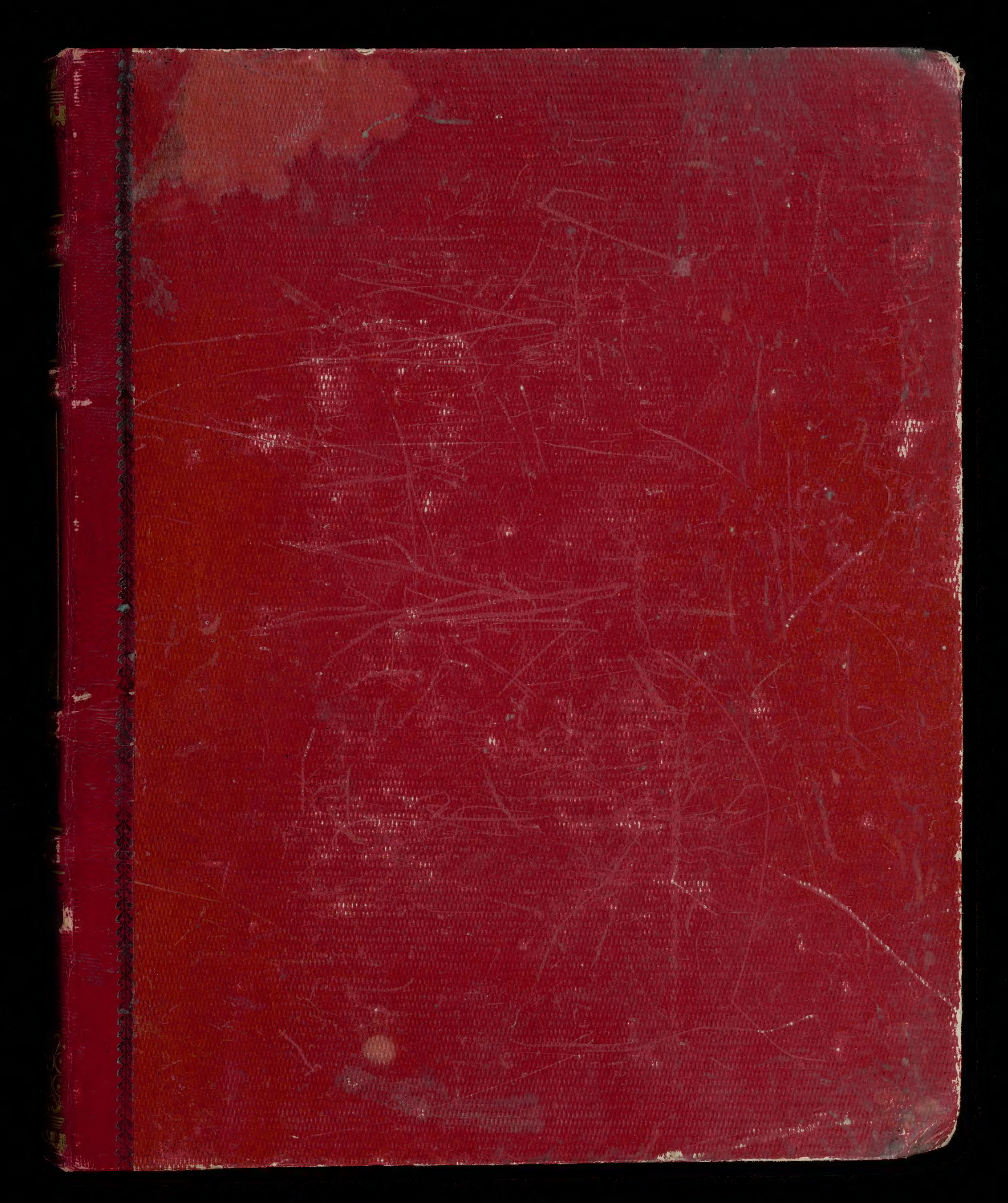



L'Artiste
C. E. Clerget inv. et sc.



DE LA MADONE

Exécutée pour S. A. Imp. le grand-duc héritier de toutes les Russies,

PAR M. INGRES.



Nous vous avons déjà parlé de ce tableau, de cet admirable tableau que quelques-uns de nos amis avaient vu, il y a quelque trois mois, à Rome, dans l'atelier du maître, mais dont nous nous étions bien gardés, cependant, de vous répéter tout le bien qu'on disait, afin de ne point trop engager par avance l'indépendance de notre critique. Aujourd'hui que nous l'avons vu *de nos yeux*, jugé selon notre jugement, nous pouvons et nous venons, en toute certitude, confirmer l'opinion de nos correspondants ultramontains.

Dans cette toile, qui n'a guère plus de quatre pieds de hauteur, la Vierge, telle qu'elle est dans le tableau du *Vœu de Louis XIII*, occupe le milieu de la composition et captive tout d'abord les regards. C'est cette même pose que vous savez, noble et majestueuse, sans raideur ni apprêt : les mains sont l'une contre l'autre, presque jointes; le corps un peu de profil, tandis que la tête de la Vierge, droite, et les paupières abaissées, semble se détourner sur le côté, et, par ce mouvement plein d'élégance et de grâce, se présente de face au spectateur. La Vierge est dans tout le ravissement de la prière; sa physionomie est pleine d'onction et de candeur et aussi de douce mélancolie, car les regards de la mère de Dieu s'abaissent sur le calice mystique que l'artiste a placé devant elle sur un petit autel, et cette vue lui rappelle sans doute la douloureuse mission de son divin fils, les souffrances du rédempteur des hommes. C'est bien là le symbole de la grâce suprême et de l'adoration infinie, la prière de la mère de Dieu, âme chaste et sublime, pureté par excellence, qui n'a point à intercéder pour elle, et qui prie incessamment pour adorer la divinité du Christ et l'implorer en faveur de l'humanité. Aux côtés de la Vierge se trouvent les deux saints patrons de la Russie : à droite, saint Nicolas, évêque, austère et grave, au front chauve et ridé; à gauche, saint Alexandre, sous les traits d'un jeune guerrier, d'une douce et mâle beauté, et tenant en main la bannière des czars.

Cette composition est toute mystique, c'est-à-dire qu'elle est tout entière selon la tradition religieuse et le véritable esprit du christianisme; elle exprime un symbole et non pas une action matérielle; elle est l'interprétation de l'idée et non la reproduction du fait;

elle est à tous égards digne de l'auteur d'*Homère* et de l'*Odalisque;* peut-être même la peinture est-elle plus grasse et plus large que ce que nous avions vu de M. Ingres jusqu'à ce jour. Comme Raphaël, M. Ingres se modifie incessamment; à défaut de pouvoir surpasser ce qu'il a déjà produit, dans les qualités qui lui sont inhérentes, et qui forment, pour ainsi parler, la spécialité de son génie, chaque jour cependant il arrive à une réalisation plus complète, par l'étude et la recherche continuelle qu'il fait de ce qui peut lui manquer. Nous ne saurions trop admirer l'harmonie de ce tableau, où les tons les plus entiers, les plus éclatants, sont franchement abordés, et se croisent, se touchent, sans que l'œil en éprouve la moindre gêne, le moindre tressaillement. Le manteau de la Vierge, admirablement ajusté, dans un style large et sévère, est du bleu le plus riche que la palette puisse produire; et — c'est là une grande difficulté vaincue — nous ne pensons pas qu'il ait été traité à la manière des anciens, par des dessous rouges, car les ombres nous ont paru aussi franches, aussi pures de tons et aussi solidement peintes que les lumières. Cette Vierge est un type, un type que M. Ingres a su trouver, à Florence, dit-on, et qui est à lui, à lui seul, comme à Raphaël seul appartiennent ces vierges divines qu'a su créer son génie. M. Ingres a égalé le maître; sa *Madone* ne le cède en rien aux plus illustres *Madones* du peintre romain : c'est la beauté la plus pure et la plus élevée selon toutes les conditions de l'art, et non une de ces beautés conventionnelles que l'école d'Allemagne préconise et où le sentiment, sentiment rêveur et tout humain, l'emporte sur la forme. Ici, le sentiment et la forme sont au suprême degré et en parfait rapport. Tous les traits s'harmonisent bien dans l'ensemble du visage et concourent également à l'expression, cette expression vraiment céleste, qui nous a frappé tout d'abord. Les mains sont comme M. Ingres a l'habitude de les faire, pleines d'élégance et de noblesse, souples, déliées et supérieurement peintes. La Vierge absorbe la lumière sans nuire aux deux belles figures qui sont à ses côtés. Le saint Nicolas surtout est exécuté dans une de ces teintes neutres et riches, égales d'un bout à l'autre, et que l'on retrouve si fréquemment, au second plan, dans les tableaux du Titien et de l'École vénitienne; avec cette différence néanmoins, que la figure de M. Ingres est exécutée entièrement dans la pâte, avec point ou presque pas de glacis. Le caractère de cette figure est d'une rare beauté. La main seule nous a paru avoir moins de ressort que la tête, quoique plus en avant, et être un peu petite. Le saint Alexandre est traité de la même manière, avec plus de fraîcheur dans le ton et encore plus de soin; c'est un type créé par M. Ingres, et non, peut-être, sans avoir songé à la destination du tableau.

L'ABBAYE DE WESTMINSTER.



La cathédrale de Saint-Paul, que les Anglais appellent et croient la rivale de Saint-Pierre de Rome, quoique beaucoup moins vaste que l'ancienne église du même nom, bâtie à la fin du onzième siècle et détruite dans l'incendie de 1666, est sans contredit le plus grand monument de Londres, et probablement des trois royaumes. Cependant, de tous les temples, l'abbaye de Westminster me paraît le plus beau, comme, de tous les palais, le château de Windsor. C'est qu'ils sont l'un et l'autre mieux appropriés à leur destination, à la matière qui les forme, aux objets qui les entourent, et surtout au climat dans lequel ils sont construits.

La vue de ces deux églises, Westminster et Saint-Paul, dont l'une est franchement gothique, tandis que l'autre a la prétention d'être italienne, réveille une réflexion qui poursuit le voyageur à chaque pas qu'il fait dans Londres et dans tout le pays; c'est que les beaux-arts, tels qu'on les y pratique aujourd'hui, ne sont point, comme diraient les géographes, *autochtônes* en Angleterre. Ils y sont venus du dehors, par importation, comme des objets de curiosité et de mode, pour satisfaire plutôt les caprices de la richesse oisive que l'habitude et le besoin du goût national, du sentiment populaire; ils y végètent comme les plantes du tropique dans une serre chaude, artificiellement, et ils trouvent à pénétrer dans l'esprit et la vie des masses, la même résistance, la même impossibilité que les fruits des régions tempérées à vivre en pleine terre sur ce sol humide et froid. Qu'on examine sans prévention l'état de la peinture, de l'architecture, de la musique, de tous les arts en Angleterre, et l'on sera frappé de cette absence de goût naturel, d'affection innée, de sentiment instinctif; on sera frappé du travail obstiné, des efforts continuels et louables que fait une population persévérante pour acclimater chez elle ces productions exotiques, pour exciter des vocations rebelles, pour faire descendre enfin, et presque violemment, jusqu'au fond du peuple immobile sur sa terre natale, les goûts, les penchants, les connaissances que rapportent du continent les classes élevées et voyageuses.

Il suffit, en vérité, d'un coup d'œil pour former cette opinion et pour en trouver les preuves autour de soi. Certes, le premier aspect de Londres est magnifique. Rien de beau, de noble, d'imposant, de grandiose comme la vue de cette immense cité, deux fois plus peuplée et presque trois fois plus vaste que Paris, la première du monde par l'étendue de son enceinte et le nombre de ses habitants, par la richesse et le luxe, par le travail et l'industrie, par le bon ordre et la sécurité. On regarde avec admiration ces grandes rues, ces rues infinies qui se prolongent en ligne droite tant que la vue peut s'étendre, ces chaussées à la Mac-Adam, sans pavés et sans bruit, ces larges trottoirs en dalles de granit, qui offrent aux voitures et aux pié-



A. Rivoulon. Del. Grass. Sculp.t

Lith: Petit et Bertauts.

Icare essayant ses ailes.

SALON DE [illegible]





Lith. Petit et Bertauts.

Icare essayant ses ailes.

SALON DE 1841

tons toutes les commodités désirables. Mais si l'on passe à l'analyse de ce spectacle magique, si l'on détaille cet admirable ensemble, si l'on cherche enfin les édifices au milieu de ces lignes de maisons noires, enfumées, uniformes, et l'art au milieu du *comfort;* alors, quel désenchantement pénible suit la première admiration! ce n'est plus vraiment qu'un ramas confus, capricieux, désordonné, sans choix et sans goût, de tous les styles, de toutes les époques, de tous les pays. On verra, par exemple, un toit de pagode indienne sur un temple égyptien ayant pour entrée un péristyle grec, pour ouvertures des ogives gothiques, pour ornements des colonnettes arabes et des cariatides de la Renaissance. C'est là ce qu'on appelle un monument.

Rien n'est pire que cette confusion des genres, que cette introduction forcée et violente de l'architecture d'un climat dans un climat différent. L'Angleterre démontre victorieusement cette vérité trop peu respectée. Il est reconnu, par exemple, que les colonnes sont la plus noble et la plus gracieuse partie de l'architecture. Or, elles sont employées à Londres avec une incroyable profusion, à ce point que l'on en compterait davantage dans telle paroisse, dans telle rue, que dans Rome entière. Croit-on qu'elles parent et ennoblissent la ville? croit-on que cette foule de chapiteaux doriques, ioniens, corinthiens, composites, soient un embellissement pour les édifices et les maisons? Loin de là; je ne vois rien de plus burlesque et de plus attristant. Pourquoi? parce qu'à Londres la colonne est un contre-sens. La colonne, grecque ou arabe, est faite pour le pays où elle fut inventée, pour l'Orient; elle doit conserver, sous l'azur foncé d'un ciel pur, la blancheur du marbre ou de l'albâtre. Mais imaginez, je vous prie, des colonnes en brique ou en fonte, incessamment souillées par le brouillard qui les humecte, par la fumée de la houille qui s'y attache et les noircit! Peuvent-elles ressembler en rien aux colonnes du Parthénon? Je fus bien choqué tout d'abord, et comme par instinct, de leur aspect étrange; mais ensuite la réflexion m'indiqua par quelle cause physique et palpable elles sont proprement défigurées. L'effet combiné du brouillard et de la fumée les rend noires par-devant et seulement grisâtres par-derrière. Ainsi l'ombre se trouve au premier plan et la lumière au second; en d'autres termes, le devant de la colonne paraît derrière et le derrière devant. C'est le renversement complet des lois de la perspective et des lois de la lumière; c'est une monstruosité.

La seule architecture possible sous le climat de l'Angleterre, c'était celle de la féodalité et de la foi du Moyen-Age : de larges tours, d'épaisses murailles, des créneaux, des ponts-levis, ou bien de hautes nefs, des voûtes élancées, des clochers perdus dans les airs; l'architecture enfin des forteresses et des églises, Windsor ou Westminster. Mais celle des palais et des temples, des édifices légers faits pour un climat chaud et sec, pour un peuple habitué à vivre en plein air et n'ayant d'autre feu que celui de son soleil, en vérité, celle-là n'est point permise aux Anglais. Et pourtant, sauf quelques judicieuses exceptions, comme le ***Penitentiary***, ***Bedlam***, le ***Mint*** (hôtel des Monnaies), l'école gratuite, appelée ***Christ church***, etc., tous leurs édifices publics et privés sont des imitations gauchement déguisées des édifices du Midi. Ainsi le Colosseum est une lourde copie du Panthéon d'Agrippa; ainsi Saint-Paul est à peu près calqué sur Saint-Pierre de Rome, de sorte qu'il ne lui reste guère d'autre mérite que la grandeur et la solidité; encore je ne parle que de l'extérieur : le dedans, complétement nu, n'offre ni pavés de marbre, ni statues, ni dorures, ni mosaïques, ni fresques, ni vitraux.

L'on ne finirait point s'il fallait citer tous les emprunts qu'ont faits les Anglais à l'art étranger, emprunts bien permis assurément quand ils sont heureux, mais qu'on doit réprouver dès qu'ils sont impropres et maladroits. Cette manie d'associer l'art d'autres siècles et d'autres contrées aux exigences locales, aux nécessités actuelles et domestiques, produit les plus bizarres résultats. Voyez, par exemple, le ***Mansion-House***, l'hôtel-de-ville de Londres, où réside le lord-maire dans toute la magnificence d'un roi bourgeois : la façade est un péristyle grec, avec ses colonnes en saillie et son fronton triangulaire, assez semblable à celle de notre Chambre des Députés. Eh bien, au-dessus de l'attique qui surmonte le fronton, un second édifice s'élève, non plus un temple grec, mais une maison anglaise, et posée, non dans le sens du premier édifice, mais en travers, de manière que le premier étage du monument est une façade à colonnes, et le second étage, le mur latéral d'une maison. Voilà comment on a compris l'union du beau et de l'utile, l'art mis en pratique. C'est à n'y pas croire, à moins de l'avoir vu. Au reste, ce goût bizarre, disons mieux, cette absence de goût se retrouve même dans les édifices qui se prétendent consacrés exclusivement à l'art. Il suffit de voir la colonne élevée au duc d'York, par ses amis du torysme, cette espèce de grosse borne en pierre brute, sans proportions et sans grâce, quoique imitée de la colonne Trajane, qu'on a encaissée entre deux maisons, tandis qu'on avait pour la placer isolée, d'un côté ***Waterloo-Place***, de l'autre ***Saint-James's-Park***, et qui est plus ridicule encore par sa forme que par sa destination, bien qu'elle porte la statue du prince qui conduisit la honteuse campagne de Hollande, et qui mourut en faillite; car l'inscription : ***Au père de l'armée anglaise***, annonce du moins que ses bienfaits ont effacé ses défaites, et qu'il s'est ruiné en bonnes œuvres. Il suffit de voir, à l'autre extrémité de cette magnifique chaussée bordée de palais qu'on appelle ***Regent-Street***, l'église des Ames (***All-Souls***), qui lui fait face. Qu'on se représente un grand cône, un entonnoir renversé, un bonnet de magicien, un pain de sucre, un éteignoir, je ne sais quoi dire, enfermé à sa base et à son milieu dans deux cercles de colonnes, et se terminant en pointe aiguë : voilà le monument. C'est si étrange, si ridicule, si insensé, que je m'étonne qu'on n'ait point condamné l'architecte, comme le voulait une caricature du temps, à être juché au sommet de son aiguille de pierre, pour y subir le supplice des Turcs, en expiation d'un tel forfait. Mais d'autres aussi auraient dû en porter la peine; car si un tableau, une statue, sont bien l'œuvre individuelle d'un seul artiste, qui en demeure seul responsable, tant de personnes concourent, au moins par le choix et l'adoption des plans, à l'érection d'un édifice public, que le pays entier est en quelque sorte complice de ses défauts.

On ferait une curieuse revue critique des monuments de Londres, depuis le misérable amas de masures en briques qu'on appelle ***Palais de Saint-James***, et qui ressemble bien plus à des ***Tuileries*** que le magnifique palais élevé par Philibert Delorme, jusqu'à la statue d'***Achille***, nue, noire, grotesque, hideuse, élevée dans ***Hyde-Park*** à la gloire du duc de Wellington. Je veux seulement faire comprendre, par deux

exemples, l'un d'ensemble, l'autre de détail, la pensée générale que j'exprimais tout à l'heure.

Pour donner une apparence monumentale à ces petites maisons exactement uniformes, dans lesquelles s'isole et s'enferme chaque famille, et qui font de Londres comme un grand couvent divisé en cellules, où les mêmes choses se font aux mêmes heures et de la même façon, l'on a eu l'idée de réunir dix, vingt, quarante maisons, afin de leur faire une espèce de façade commune, et de singer ainsi le monument. Jusque là tout est bien; l'idée est bonne, et c'était peut-être l'unique moyen de donner aux habitations une sorte de grandeur d'accord avec celle des rues et des places. Mais bientôt l'usage, le droit et le goût individuel viennent tout gâter. Ces maisons, réunies par un simple dessin architectural, sont à plusieurs propriétaires. L'un badigeonne sa demeure cette année, l'autre la badigeonnera l'an prochain; l'un choisit une couleur, l'autre une autre; adieu le pompeux monument, ce n'est plus qu'une ridicule arlequinade. Second exemple : Il y a, dans Piccadilly, un temple égyptien (*égyptian hall*), ou du moins la façade d'un temple, car la grande salle qu'elle cache, et qui sert maintenant à des ventes, expositions, lectures et assemblées, ressemble à toutes les autres salles. Pourquoi un temple égyptien dans Piccadilly? je n'en sais rien; mais supposons que ce soit une singularité calculée, comme les Bains Chinois sur le boulevard des Italiens, une sorte d'enseigne permanente, et acceptons le temple égyptien. Il est évident qu'on a copié l'entrée de quelque édifice de la vieille Égypte, mais avec certaines variantes. Les deux cariatides qui supportent la fenêtre centrale ne sont plus ces personnages parfaitement égaux, raides, graves, immobiles, paraissant rassembler toutes leurs forces et toute leur attention pour soutenir le poids énorme qui charge leurs épaules. Ici, l'un est homme, l'autre femme; ils tournent la tête l'un vers l'autre, se saluent de la main avec une aisance parfaite, et échangent un amoureux sourire. L'architecte, comme on voit, peut prendre un brevet d'importation et de perfectionnement.

L'abbaye de Westminster (j'y reviens enfin par ce long détour) est heureusement exempte de ces taches originelles. Quoique élevée, comme la plupart des édifices considérables, par fragments et à plusieurs reprises, quoique ne formant pas un corps exactement régulier, elle a conservé dans toutes ses parties le caractère général de son ensemble. C'est bien un monument de ceux qu'on appelle gothiques, non que les Goths en aient jamais élevé de semblables, mais peut-être parce que les Arabes, qui donnèrent en partie le modèle du genre à l'Europe chrétienne, habitaient l'Espagne, où les Goths avaient longtemps régné. Il est sans doute inutile de vérifier si l'abbaye primitive fut bâtie au commencement du septième siècle, par Sebert, roi des Saxons de l'est. L'abbaye actuelle doit sa fondation à Edouard le Confesseur, qui, relevé d'un vœu téméraire par Léon IX, consacra à cette œuvre pie, sur l'ordre du pontife, la dîme de tous ses biens. Commencé en 1050, le vaisseau principal de l'abbaye était achevé quinze ans après. Il semble que les grandes constructions du Moyen-Age étaient des œuvres communes, où toutes les têtes s'employaient comme tous les bras; on n'en connaît pas les auteurs. L'architecte de Westminster est resté inconnu comme les autres, et, parmi la foule de mausolées qui remplissent les nefs et les chapelles, on chercherait vainement le sien : moins heureux en cela que l'architecte de Saint-Paul, sir Christopher Wren, qui repose au centre de son édifice, sous une simple pierre, il est vrai, mais où l'on a gravé cette magnifique parole : *Si requiris monumentum, circumspice.*

Depuis le saint confesseur, plusieurs souverains ont pris à tâche d'agrandir et d'embellir Westminster; Henri III d'abord, puis les trois Édouard, Richard II, l'odieux Richard III et son vainqueur Henri VII. Pape de la religion anglicane et grand destructeur de couvents, Henri VIII chassa les moines, que sa fille Marie la Catholique rétablit un moment; et enfin Élisabeth fit une église collégiale, sous l'invocation de saint Pierre, de l'ancienne abbaye, qui, malgré cette métamorphose, a conservé son nom primitif. Les princes de la maison de Brunswick ne l'ont point non plus négligée. Ce fut sous Georges II que l'on reconstruisit en entier la grande fenêtre de l'ouest, et que l'on acheva les deux tours de la façade du même côté, commencées par Christopher Wren. Sans s'accorder parfaitement avec le style des constructions anciennes, ces deux tours ne causent pas du moins de disparate choquante, et de loin, au contraire, elles donnent un grand caractère à l'édifice, dont la façade, ainsi terminée, rappelle beaucoup celle de Notre-Dame de Paris. Enfin Georges III ordonna la restauration complète de Westminster.

Je n'entreprendrai pas la description architecturale de ce monument; le public la trouverait trop longue, les hommes de l'art trop courte, et tous imparfaite. Il suffit de dire que l'église, dont la longueur totale dépasse 500 pieds dans œuvre, se compose d'une nef principale et de deux ailes formant la croix latine; que les deux rangs d'arcades superposées qui soutiennent les toits s'appuient sur des pilastres, où se réunissent en faisceaux un gros pilier central et quatre petits qui l'entourent; qu'à ces pilastres correspondent des arcades circulaires qui divisent le toit en une foule de voûtes ogivales décorées par des galeries, des colonnettes, des sculptures et des arêtes dorées; que les quatre grandes fenêtres tournées aux quatre points cardinaux, aidées de celles des murailles latérales, donnent tout le jour désirable, et qu'enfin il serait difficile de rencontrer dans un autre monument du même style, avec une symétrie mieux entendue, plus de délicatesse, d'élégance, de force et de majesté.

Cela dit sur l'ensemble, entrons dans les détails.

La plus ancienne partie de l'édifice conservée dans son état primitif, est la chapelle du fondateur de l'abbaye; d'Edouard le Confesseur, espèce de massif en maçonnerie élevé à l'est du chœur, derrière l'autel. A l'entour règne une frise composée de quatorze bas-reliefs grossiers, représentant des légendes. Au milieu, se trouve le tombeau, ou plutôt la châsse du Confesseur, autre massif plus petit, qui renferme ses cendres recueillies dans une caisse en bois. Ce massif, presque nu maintenant et tout dégradé, porte encore quelques vestiges d'une riche mosaïque d'émaux et de métaux précieux dont il était entièrement revêtu. On en estimait le travail, et la matière valait, dit-on, cinquante mille livres sterling. Pendant les révolutions politiques et religieuses, faites contre le roi et contre le pape, on a détruit cette mosaïque et volé ses débris. Autour de la châsse d'Edouard sont divers autres tombeaux, très-simples, très-nus, très-misérables : celui de sa femme Edith, celui d'Henri III, le plus riche de tous, parce qu'il est orné de lames de porphyre poli; ceux d'Henri IV, d'Henri V, d'Edouard Ier

et de sa femme Eléonore, d'Edouard III et de sa femme Philippa, que les Anglais nomment l'Héroïne, de Richard II et de sa femme Anne. C'est là que l'on montre l'épée d'Edouard Ier, longue de six pieds, et qu'on maniait à deux mains, ainsi que le bouclier d'Henri V, qui est tout simplement un cuir collé sur des bandes de fer entre-croisées. Pour donner plus de prix à ces reliques guerrières, le gardien *cicerone* ne manque pas de dire que ce sont le bouclier et l'épée que portait Edouard III lors de son entrée triomphale dans Paris. Ce petit mensonge flatte les visiteurs, qui ne semblent pas se rappeler que cet Edouard Plantagenet, qui vint seulement *sous* Paris, était lui-même Français d'origine, et menait une armée plus qu'à demi française.

Mais les plus précieuses curiosités de la chapelle d'Edouard le Confesseur sont les fauteuils du couronnement. Edouard Ier rapporta de Stone, en Ecosse, dans l'année 1297, une grosse pierre, entièrement brute et informe, mais que la tradition populaire disait avoir été l'oreiller de Jacob lorsqu'il eut ce songe symbolique rapporté dans l'Ecriture. C'est sur cette pierre que l'on couronnait, de temps immémorial, les rois d'Ecosse. On en fit le siége d'un fauteuil, c'est-à-dire d'un escabeau en bois, avec un dossier triangulaire, ayant pour bras deux planches garnies d'un bourrelet de grosse toile. Ce fauteuil patriarcal devint celui du couronnement des rois d'Angleterre. On en construisit un autre semblable pour Marie, femme de Guillaume III, qui sert depuis lors pour la reine, quand le roi est marié. Victoria a été couronnée assise sur l'oreiller de Jacob.

La cérémonie du couronnement, dont l'Angleterre a eu le dernier spectacle en 1838, ne se fait pas, toutefois, dans la petite chapelle d'Edouard, mais dans le chœur, beaucoup plus vaste. C'est le seul endroit de l'édifice où le public soit admis sans payer le schelling et demi d'entrée par personne; encore n'est-ce que pendant l'office divin. Il y a quelque chose qui attriste, humilie et révolte dans ces habitudes fiscales de l'Angleterre, poussées à ce point que, pour visiter une église et des tombeaux, il faut payer un droit d'accise, comme si l'on buvait à la taverne un broc de *porter* ou de *gin*. Ce chœur privilégié, espèce d'asile momentané contre le fisc, est d'une forme octogone et entouré de huit petites chapelles uniformes. Les ornements, récemment restaurés, sont délicats et de bon goût. On admire surtout le pavé en mosaïque, qu'un ancien abbé de Westminster, Richard Ware, riche comme un souverain, fit exécuter à ses frais dans l'année 1272. Cette mosaïque, qui malheureusement s'altère et se dégrade, est formée d'une infinité de petites pièces en marbre, en jaspe, en albâtre, en porphyre, en lapis, en serpentine, en pierres ponces, composant des dessins ou arabesques d'une grande variété et d'une exécution fort ingénieuse.

(La suite au prochain numéro.)

LOUIS VIARDOT.



MIRACLES DE SAINT BENOIT,

PAR RUBENS.



Nos lecteurs n'ont pas oublié sans doute l'article que nous avons consacré à cette magnifique production du génie de Rubens, dans notre numéro du 3 janvier dernier (2e série, tome 7, 1re livraison). Ce qui permet de le croire, c'est que le soin consciencieux que nous avons mis à la décrire et à l'analyser, a dû, si nous ne nous trompons, laisser dans l'esprit l'idée d'une de ces œuvres de l'art dont le souvenir ne s'efface pas, et qui font événement partout où elles paraissent pour la première fois. Nous avons aujourd'hui une autre bonne nouvelle à transmettre au public : le tableau des *Miracles de saint Benoit* a été apporté à Paris par son propriétaire, M. Tencé, qui l'a déposé chez M. George, commissaire-expert du Musée, rue Traversière-Saint-Honoré, où, pendant plusieurs semaines, tout ce que la capitale compte d'artistes et d'amateurs distingués s'est empressé d'aller le voir. Pour notre compte, nous ne l'avons pas caché, nous étions fiers et heureux de cette précieuse conquête faite sur l'étranger, et que cette fois la violence des armes ne nous ravira pas; nous avons pensé, et cela dans le pur intérêt des arts, que sa place était marquée au Musée du Louvre, où elle contribuerait éminemment à compenser quelques-unes de ces spoliations dont nous n'avons cessé de gémir depuis 1815. Ce double sentiment est, à cette heure, pleinement partagé par tous ceux qui ont pu contempler les *Miracles de saint Benoit*. Nous n'essaierons pas de retracer ici les transports d'admiration que cette page à part dans l'œuvre de Rubens a excités chez eux : mais comme elle demande que l'on ne néglige rien de ce qui peut s'y rapporter, nous avons fait des recherches historiques dans le but de découvrir à quelle époque elle avait été tracée par son auteur : ce sont ces recherches que nous voulons maintenant livrer au public, pour démontrer ce que le tableau révèle d'ailleurs suffisamment par lui-même, à savoir, qu'il est d'une des plus brillantes périodes de la carrière de l'immortel artiste.

En effet, jamais Rubens n'a mieux montré tout ce que la nature lui avait donné de force physique, de ressources d'esprit, de noblesse d'âme, de fécondité d'imagination, de puissance de génie, que dans les quatre années qui vont de 1628 à 1631, c'est-à-dire de la cinquantième à la cinquante-troisième de son âge. Dans cet espace de temps, les transactions diplomatiques, la peinture, les voyages, la vie de grand seigneur, les joies et les soins d'un nouvel hymen, se disputent ses jours; et non-seulement il suffit à toutes ces choses, mais partout où cela est nécessaire, nous retrouvons l'homme supérieur.

On voulait faire cesser la mésintelligence qui divisait l'Espagne et l'Angleterre; Rubens, muni des instructions de l'archiduchesse Isabelle, gouvernante des Pays-Bas, se rendit à

Madrid ; et dans ses entretiens, soit avec Philippe IV, soit avec le duc d'Olivarez, son ministre, il traita les affaires d'état d'une façon si haute, qu'ils ne crurent pas pouvoir trouver un plus habile négociateur pour l'envoyer à Londres. Sur ces entrefaites, il peignit, pour la grande salle du palais, huit tableaux, au nombre desquels était l'*Enlèvement des Sabines* ; un *Martyre de saint André*, plusieurs portraits de Philippe IV, et ceux de cinq ou six personnages illustres; enfin, il fit, à la sollicitation du roi, des copies de deux tableaux du Titien, représentant l'*Enlèvement d'Europe* et le *Bain de Diane*. D'un autre côté, le duc de Bragance, qui devint plus tard roi de Portugal, désirant connaître personnellement un artiste dont la renommée remplissait toute l'Europe, l'avait fait inviter à se rendre auprès de lui. Rubens se mit en route avec une suite brillante de seigneurs espagnols dont il payait la dépense; mais le duc eut peur d'être obligé de lutter avec l'artiste en magnificence et en générosité, et il se déroba à l'entrevue qu'il avait demandée.

Bientôt Rubens revient à Bruxelles, prend les derniers ordres de l'archiduchesse Isabelle, et s'embarque pour Londres. Ici il exerce encore sur Charles Ier la triple séduction du talent, de la distinction des manières et de la grâce persuasive du langage. Le prince eut le désir, facile à prévoir, d'être peint par lui; ce fut pendant qu'il travaillait à ce portrait que Rubens, avec toute l'habileté du diplomate le plus consommé, trouva moyen d'entamer la négociation dont il était chargé, et au bout de deux mois, en décembre 1629, les bases du traité étaient arrêtées, à la satisfaction de l'une et de l'autre cour.

Cependant, les affaires politiques ne l'avaient pas tellement absorbé qu'il n'eût encore beaucoup de moments à donner à son art. Il fit, à la demande du roi, neuf grandes peintures pour la salle des ambassadeurs à Whitehall, où il représenta les principaux événements du règne de Jacques Ier, depuis son avénement au trône d'Angleterre. En outre, il peignit Charles Ier sous la figure de saint George à cheval, et une *Assomption de la Vierge*, pour le comte de Pembroke. Enfin, il exécuta pour le roi une suite de huit sujets tirés de l'histoire d'Achille, et qui furent reproduits en tapisserie.

Comblé, par Charles Ier, d'honneurs, de distinctions et de récompenses, Rubens se hâta de retourner à Madrid, en passant par Bruxelles, pour y rendre compte de sa mission; il n'y reçut pas un accueil moins généreux de Philippe IV, qui le décora de l'ordre de la Clef-d'Or, confirma le titre de chevalier que lui avait accordé le roi d'Angleterre, et le congédia avec de riches présents.

De retour à Anvers, vers le milieu de l'année 1630, Rubens se délassa de la vie des cours, des voyages et des négociations diplomatiques, en reprenant ses travaux accoutumés. De si glorieux succès avaient opéré en lui un effet facile à concevoir; ils avaient doublé ses forces. C'est alors qu'après un veuvage de quatre ans, il résolut de contracter un nouveau mariage. il épousa une jeune fille de seize ans, d'une merveilleuse beauté, et qui lui donna cinq enfants.

Et maintenant, nous le demandons : quelle période de la vie d'un grand homme fut jamais mieux remplie et attesta avec plus d'éclat qu'il était dans toute la plénitude de ses facultés? Eh bien! c'est précisément à cette période qu'appartient le tableau des *Miracles de saint Benoît*. Les historiens et les biographes sont tous d'accord, en effet, pour placer immédiatement après son mariage le séjour qu'il fit à l'abbaye d'Affilghem, et pour désigner le tableau d'autel qu'il y peignit, comme le premier grand ouvrage qu'il ait abordé en reprenant ses pinceaux (1). Ce tableau, achevé en seize jours, et qui fut aussitôt suivi des *Miracles de saint Benoît*, représente le *Christ succombant sous le poids de sa croix*. « Cette vaste composition, dit la *Biographie universelle*, est une des plus belles qu'ait produites son pinceau ; il n'a jamais porté plus loin que dans la tête du Christ, le pathétique et la double expression des souffrances de l'homme et de la résignation du Sauveur. » Mais si ce tableau est un chef-d'œuvre, comme en conviennent tous les bons juges, on comprendra sans peine que les *Miracles de saint Benoît*, qui ont été peints au même moment, participent des mêmes qualités. « Les groupes, dit encore Descamps, en parlant du premier (2), sont enchaînés avec beaucoup d'art. Cette composition pittoresque, que j'ai vue de très-près, me l'a fait juger un des plus beaux ouvrages de ce grand peintre; tout paraît fait de rien, à peine la toile est-elle couverte dans quelques endroits; la couleur est vigoureuse, et les effets très-piquants... Une touche légère et facile décide les formes avec tant d'art, qu'on ne cesse d'être surpris en considérant cette grande machine jusque dans les détails. » Ce jugement est de tous points applicable aux *Miracles de saint Benoît*; ce qui démontre que les deux ouvrages ne sont pas seulement contemporains, mais encore qu'ils ont été marqués du même cachet. On ne sera donc pas étonné que ce second tableau ait été également signalé, il y a longtemps déjà, comme un des chefs-d'œuvre de leur auteur (3).

En résumé, les *Miracles de saint Benoît* sont de 1630, ou au plus tard de 1631 ; voilà ce que nous tenions à constater positivement, car il en est d'une belle peinture, d'une belle statue dans la vie d'un artiste éminent, comme d'un beau poëme dans la vie d'un grand poëte, comme d'une belle action dans la vie d'un héros; on aime à en connaître la date précise. Du reste, il faut avouer que c'est là une circonstance qui n'ajoute rien, qui n'ôte rien au mérite des choses, et que, par exemple, à quelque époque que Rubens eût fait les *Miracles de saint Benoît*, ils n'en seraient pas moins, comme le dit M. Smith, une noble et magnifique production du génie de l'artiste (4); ils n'en captiveraient pas moins tous les suffrages par la liberté, la franchise et l'énergie de la touche, par l'éclat et l'harmonie de la couleur, par la beauté et la grandeur de la composition.

Au surplus, et pour le dire uniquement comme un témoignage rendu tout à la fois à la vérité des faits et à la nature privilégiée de Rubens, il n'est pas du nombre de ces peintres qui ont été affligés, avec le laps des années, d'une malheureuse défaillance de la main et de l'imagination ; Rubens,

(1) Voyez Smith, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters, etc., part the second, life of Rubens*, p. XLIII, et la *Biographie universelle*, article *Rubens*.

(2) *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, page 38.

(3) Voyez *le Peintre amateur et curieux*, par Mensaert; première partie, pag. 154. On lit dans cet ouvrage, imprimé à Bruxelles en 1763, qu'on avait offert aux moines de l'abbaye d'Affilghem 6,000 florins pour ce tableau des *Miracles de saint Benoît*. C'était une somme considérable pour le temps, et qui, à en juger par la progression toujours croissante de la valeur vénale des tableaux, devrait être au moins sextuplée aujourd'hui.

(4) *Catalogue raisonné*, deuxième partie, page 57.

on peut le proclamer sans crainte d'être démenti, n'a pas eu de vieillesse. Si jamais l'ignorance ou l'envie osait proférer quelque parole semblable dans une intention de dénigrement, il suffirait, pour les réduire honteusement au silence, de remarquer que ceux de ses tableaux même qui laissent le plus à désirer sous différents rapports, ne se ressentent cependant pas des glaces de l'âge; qu'il n'avait pas encore 63 ans quand il mourut, le 30 mai 1640, d'une goutte remontée, c'est-à-dire d'un accident; qu'un homme doué d'une si riche et d'une si puissante organisation n'est pas vieux à soixante-trois ans; bref, qu'il n'a cessé, à aucun moment de sa carrière, d'enfanter des ouvrages dignes de tous éloges. C'est une vérité incontestable pour tous ceux qui connaissent son *saint Roch guérissant les pestiférés de la peste*, son *Martyre de saint Liévin*, les dessins et les peintures qu'il fit pour l'entrée triomphale du prince Ferdinand à Anvers, en 1635; les paysages qu'il exécuta à son château de Steen, près de Malines; le tableau qui fut placé sur son mausolée après sa mort, et où l'on voit la *Vierge et l'enfant Jésus*, auxquels *saint Bonaventure*, *saint Jérome et saint George* présentent les deux femmes de l'artiste, qui s'est peint lui-même sous la figure du dernier; le *Martyre de saint Pierre*, qu'il exécuta pour une église de Cologne, et quelques autres productions qui sont, comme toutes celles que nous venons de nommer, postérieures aux *Miracles de saint Benoît*. On sait même d'une manière certaine, par des lettres de Rubens venues jusqu'à nous, qu'il peignait le *Martyre de saint Pierre* en 1638. Il priait qu'on ne le pressât pas de le finir, tant à cause des nombreux travaux dont il était encore chargé, que parce qu'il voulait en faire un des meilleurs ouvrages qui fussent jamais sortis de sa main — ce sont ses expressions — et le rendre digne de la ville où il avait reçu le jour, qu'il avait habitée jusqu'à sa dixième année, et pour laquelle il avait une affection particulière. Aussi mourut-il avant d'avoir laissé emporter ce tableau de son atelier; mais alors son pinceau avait complétement répondu à ses intentions, et tous les amis des arts qui visitent Cologne peuvent se convaincre, à la perfection de la figure de saint Pierre, dont le dessin et la couleur sont également admirables, et à la force d'expression répandue dans tout l'ensemble, que le génie de Rubens ne s'est réellement éteint qu'avec sa vie, et qu'il a clos la série de ses grandes compositions par un chef-d'œuvre.



COLLECTION D'EMPREINTES DE SCEAUX

DONNÉE PAR M. DEPAULIS

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.



En France, où l'art de la gravure en médailles a laissé de si magnifiques traces, et où cependant il compte si peu, grâce aux fâcheux dédains des masses pour les richesses archéologiques, au nombre des justes sujets de gloire nationale, il s'est rencontré un artiste de talent et de cœur qui, sans se préoccuper de la triste indifférence du public et des graves difficultés de l'entreprise, a pris résolument à tâche de jeter quelque lumière sur ce passé si florissant, bien qu'oublié de nos jours, et de reconstruire patiemment une histoire inconnue au grand nombre. C'est M. Depaulis, l'un de nos graveurs en médailles les plus habiles et les plus estimés, qui, seul et sans aide, a accompli depuis quelques années, dans l'intérieur du royaume, plusieurs voyages scientifiques toujours couronnés du plus heureux succès, consultant les chartes poudreuses, fouillant à pleines mains dans les trésors ignorés des archives départementales, pénétrant au sein des abbayes et des chapelles ruinées ou des églises gothiques qui ont survécu à l'action du temps et au vandalisme moderne. Il est parvenu ainsi, à force de déplacements et de laborieuses recherches, à rassembler une belle collection d'empreintes de sceaux, destinée par lui à combler, dans notre Musée numismatique, une importante lacune, et il vient de faire acte de citoyen généreux et désintéressé en offrant le produit de ses savants travaux au gouvernement, qui s'est empressé d'accepter cette donation spontanée, pour enrichir l'École des Beaux-Arts, ce vaste asile de tous les chefs-d'œuvre archéologiques.



Tout en s'attachant spécialement à l'étude de notre art historique, M. Depaulis ne s'est laissé dominer par aucune arrière-pensée d'égoïsme ou d'amour-propre national; il a généralisé son cadre, et l'Europe tout entière a été par lui mise en quelque sorte à contribution. Son but principal a été de rechercher quelques médailles du Moyen-Age, pour juger de l'état de l'art numismatique depuis sa décadence au Bas-Empire jusqu'à sa renaissance en 1444, où Pisani et plusieurs autres artistes italiens firent paraître ces beaux médaillons connus des amateurs sous le nom de Pisans. Avant cette époque, il n'a trouvé que des monnaies dont la plupart n'offrent pour types que des caractères plus ou moins bien exécutés, ou dont les figures, lorsque par hasard il en existe, ne donnent même pas, vu leur peu de saillie et leur style monétaire, une faible idée des médailles qui ont pu être gravées avant l'apparition de celles du Pisan. Il a donc eu recours aux empreintes de sceaux en cire respectées par le temps, chose étrange! tandis que la pierre, l'or et l'airain disparaissaient à mesure, usés par l'âge ou dispersés par la main des hommes; et en étudiant les nombreuses collections qu'il lui a été permis de visiter, il s'est convaincu que l'art numismatique au Moyen-Age avait reposé

tout entier sur ce genre de monuments, et que les artistes contemporains se consacraient exclusivement à la gravure des cachets et des sceaux des rois, princes, princesses, chevaliers, monastères, évêques, abbés, etc., dont il nous reste, après tant de pertes, un si grand nombre de chartes, et même des communes, qui avaient aussi leurs sceaux particuliers : de là une série intéressante et continue pour l'histoire de l'art, qu'il devient facile de reconstruire par la comparaison des styles différents. M. Depaulis a pensé qu'il serait utile de consacrer quelques loisirs au moulage de ces précieux restes de la gravure au Moyen-Age, dont la fragilité rend, après tout, la conservation précaire; il a fait des choix intelligents et variés parmi trois mille pièces de tout genre; il a moulé tout ce qui lui a semblé présenter quelque intérêt au point de vue de l'art ou de l'histoire, comme les personnages célèbres, les édifices publics, les costumes et les armures des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles, les barques et navires, les blasons et même les détails d'ornementation, qui attestent en général une grande perfection.

Les modèles les plus anciens que M. Depaulis ait découverts dans les chartes sont quelques sceaux plaqués de Childebert et de Childéric; le travail en est barbare et rappelle assez bien l'aspect des médailles gauloises. Ceux de Pépin le Bref, de Charlemagne, de Louis le Débonnaire, de Charles le Chauve et de Lothaire, ne sont formés que de pierres antiques, grecques ou romaines, représentant des têtes de Jupiter-Serapis ou d'empereurs, autour desquelles on ajoutait des bordures pour y graver des légendes; ce qui donne à penser que l'art de la gravure avait alors fait peu de progrès. L'art national en France commence au règne de Robert le Pieux, et conserve jusqu'à Louis VIII le caractère byzantin des dyptiques et des sculptures en ivoire; il se développe splendidement sous saint Louis, et les sceaux du temps, ecclésiastiques ou autres, se distinguent par le grandiose du dessin, la sobriété des détails, la simplicité des ajustements et des poses. L'Angleterre, l'Allemagne, l'Aragon, rivalisent avec la France pour l'ampleur et la sévérité du style. Depuis Louis le Hutin jusqu'à Charles VII, même noblesse et même naïveté; mais déjà s'altère la pureté du dessin, et bientôt aura lieu l'invasion italienne, dont l'influence doit se perpétuer jusqu'à la venue du XVIIe siècle. M. Depaulis a poussé ses investigations jusqu'à une époque tout à fait voisine de la nôtre; là l'intérêt diminue peut-être, grâce à l'abondance des matériaux, et l'importance des recherches, bien que toujours incontestable, n'a plus à s'appuyer sur la crainte légitime de voir disparaître les empreintes originales, et souvent uniques, appendues au bas des vieilles chartes.

Vous dire tout ce qu'il y a là de sceaux remarquables et dignes au plus haut degré de fixer l'attention, est chose véritablement impossible, car il faudrait tout citer. Toutefois, il en est parmi eux qui nous ont paru mériter une mention particulière, par leur caractère religieux, leur simplicité, le goût des ajustements, l'élégance de l'ornementation, et la perfection exquise du travail. Ainsi, en France, les sceaux de saint Louis, de Jeanne de Bourgogne, première femme de Philippe de Valois, et de Charles VI; dans le second, la reine est debout, vêtue d'une longue robe, relevant sur son bras gauche les plis de son vêtement, et tenant un sceptre de la main droite; à ses côtés on voit un écusson fleurdelisé et un autre aux armes de Bourgogne; le fond est tendu d'une draperie parsemée de dragons et d'alérions et soutenue par quatre figures; il est encadré dans une grande rose dont les feuilles supérieures se terminent en ogives et forment un riche baldaquin; deux satyres maintiennent d'une main les écussons et s'appuient de l'autre sur deux lions couchés aux pieds de Jeanne. Ainsi, en Angleterre, ceux d'Édouard Ier, assis sur un trône d'un caractère roman (1273), et d'Henri V, vêtu d'un long manteau, la couronne en tête, le sceptre à la main droite, le globe orné d'une croix à la gauche, assis sur un siége royal, surmonté d'une arcade gothique et entouré d'une infinité de gracieux détails. Tels sont aussi, en Bourgogne, les sceaux de Charles le Téméraire, couvert de son armure, sur laquelle on distingue les fleurs de lis et le lion de Flandre, portant, pour cimier, une fleur de lis sur son casque ouvert, une épée nue à la main droite, un écu à la gauche, monté sur un cheval galopant à droite, dont le caparaçon est brodé à ses armes; et de sa fille Marie, enveloppée d'une robe à fourrures, tenant de la main gauche un faucon et de la droite la bride de son palefroi qui marche sur un terrain émaillé de fleurs; en Allemagne, celui de l'empereur Sigismond; en Danemark, celui du roi Jean; en Navarre, celui du roi Charles, qui datent tous trois du commencement du XVe siècle et reproduisent pourtant trois genres de gothique tout à fait différents; en Espagne, ceux plus récents de Charles-Quint, de Philippe II et de Philippe IV, qui rappellent trois périodes diverses de l'art italien, etc., etc.

Cet aperçu rapide suffira peut-être pour faire apprécier toute la valeur des recherches de M. Depaulis, sous le double rapport de l'art et de l'histoire. M. Depaulis a eu là une fort heureuse idée, et nous le félicitons sincèrement d'y avoir persévéré, parce que l'heure nous semble venue de rendre la vie à cette branche si féconde de l'art, injustement déshéritée de la faveur publique. Qu'il poursuive avec le même zèle la série de ses précieuses découvertes; qu'il continue la noble mission qu'il s'est imposée; qu'il complète le développement de sa pensée en se mettant en quête de nouveaux trésors archéologiques; nos encouragements et nos éloges ne lui manqueront pas; car s'il s'est montré savant judicieux et éclairé dans ce pénible métier de glaneur, il a prouvé, par l'offre gratuite et désintéressée de sa collection au gouvernement, qu'il comprenait à merveille le véritable but de toute création scientifique, qui est l'intérêt public, et mérité la reconnaissance de tous les amis de l'art.



M. CALAME.



Calame, qui vient de prendre rang parmi les premiers artistes de l'Europe, était presque inconnu il y a trois ou quatre ans. Genève seule, les cabinets de ses amateurs, possédaient quelques croquis, quelques ouvrages de lui : c'est sa *Forêt de sapins*, ce sont plusieurs petits tableaux remplis de goût, d'une exécution ferme et fraîche, envoyés à Paris, qui ont fixé sur lui l'attention des amis des arts. Sa *Forêt de sapins*, exposée il y a un an, a traduit ces espérances, ces premiers suffrages, en une incontestable admiration, et les tableaux du Salon de cette année ont fait le reste pour Paris. Mais ce n'est pas là tout ce qu'a donné le travail de M. Calame depuis deux ans : des tableaux lui ont été demandés de Vienne, de Londres, de Russie, et il a satisfait à toutes les sollicitations; cet article est consacré au contingent qu'il a présenté cette année au Louvre. Nous parlerons de l'homme qui s'est élevé si vite et si légitimement, avant de commencer cet examen.

M. Calame est de Genève; il y a eu ses maîtres; c'est un homme très-jeune encore, il n'a pas trente ans. Sa conversation pleine d'esprit, de sens, révèle une excellente éducation et de fortes études comme peintre; son art dispose entièrement de toute l'activité de ses facultés. Cette passion est poussée si loin, que l'organisation de Calame semble quelquefois fléchir. C'est ainsi que, récemment, des veilles suivies, des travaux de gravure, avaient fatigué et presque éteint sa vue; mais le repos a dissipé le mal; néanmoins l'artiste reste frêle, et l'on est étonné, lorsqu'on s'est initié à sa vigoureuse peinture, d'en trouver l'auteur physiquement si délicat; il vous intéresse par cette force de l'âme qui le remet dès le premier moment au niveau de sa tâche. D'autres qualités le distinguent parmi les jeunes peintres, la sévérité de son goût, son courage à répéter ce qui ne le contente pas, ce qui ne traduit pas sa pensée. Dans cette voie, si la santé laisse des intervalles suffisants à sa belle intelligence, à sa manière si sûre de rendre la nature, nous sommes certains de compter un maître de plus dans le paysage. Ce maître si jeune, ne le sera pas devenu sans ces études de la pensée et de la littérature qu'on néglige trop aujourd'hui, comme si l'on ne savait pas qu'elles se mêlent promptement, dans le peintre, à sa manière de sentir, et qu'elles la complètent.

M. Calame arrive à une haute distinction dès cette première phase de la carrière qui laisse encore espérer de grands progrès dans la pensée; il est sous la puissance des impressions que l'étude des objets vivants a éveillées en lui. La santé, qui lui manque en général, lui a manqué trop tôt pour le priver de cette sûreté de verve et de goût qui est le trait distinctif de sa manière. D'ailleurs, une situation maladive n'affaiblit pas toujours la poésie du talent; quelquefois elle l'élève, la rend plus intense; elle jette même celui qu'elle domine dans cette énergie fiévreuse qui a souvent de beaux résultats, surtout quand une haute raison vient appuyer ses élans. Calame est un véritable enfant de l'art, tout voué à sa destination, sans autre pensée. Il a cette modestie aimable, cette élévation naturelle d'esprit et de cœur, qui permettent de tout espérer quand elles sont le premier produit d'une excellente nature. Il est remarquable qu'il faille expliquer certains éclats de la création par l'état maladif de l'artiste; mais cela est incontestable, et l'on peut se confirmer la vérité de cette observation dans toutes les branches qui exigent les qualités élevées de l'esprit.

C'est dans ce travail-là, ardent, inégal, créateur, que Calame a composé ce tableau du *Soleil couchant dans une forêt du Piémont*. Une circonstance particulière l'a honoré lorsqu'il a été présenté devant la commission du jury; ses membres ont été si frappés de sa beauté, qu'ils se sont spontanément découverts. C'était là un triomphe, mais c'était aussi le fruit de pénibles labeurs. En effet, vingt fois il a repris l'œuvre et ses principales parties, il a refait et changé tellement, que lorsqu'il a dû envoyer précipitamment son ouvrage au Salon de cette année, il n'y restait presque rien de la composition primitive; ce qui demeurait était le jet du dernier travail. La critique s'est déjà beaucoup occupée de cette vue prise dans la vallée d'Ausasca. Des qualités supérieures distinguent ce tableau. Rien de plus précis et de plus habile que ses mouvements de terrains; rien de mieux saisi, de plus large que l'effet entier! Un beau soleil presque éteint se disperse sur le sommet de vieux chênes; ses dernières lueurs ont un grand charme, un charme mélancolique et puissant. Il faut penser profondément pour animer cette disposition. Les objets qui se rapprochent du premier plan sont admirables : vérité, vigueur, poésie de la touche, tout y est réuni.

Le deuxième tableau de la même dimension (environ huit pieds) représentait *un Site des Hautes-Alpes*, après un orage. Une partie de la montagne s'est détachée, et a renversé dans son passage arbres et maisons. M. Calame a voulu rendre les effets d'un orage sous un ciel froid et triste. Le drame n'est que suspendu; l'effet de cette suspension est grand, et M. Calame a su bien l'accuser. Les premiers plans sont très-soignés; toutefois, la poésie de l'œuvre se trouve à droite sur les hauteurs, et à gauche dans les lointains. Là, une forêt commence, et flanque le mont jusqu'au sommet.

M. Calame nous a présenté dans son troisième tableau *une Vue du Wetter-Horn*; le site est couvert de neige. On aperçoit un glacier; le jour d'un matin d'automne règne sur cette silencieuse contrée. Cette œuvre, d'une disposition très-simple, avec des eaux à ses premières limites, se fait remarquer par une exécution facile et complète. Le charme du pinceau, toujours dans des effets assez tristes, ne nuit pas à l'expression du sujet. C'est dans cette composition que M. Calame nous révèle la richesse et l'élégance de son art.

Pour notre goût, nous avons apprécié particulièrement une toute petite étude, l'*Intérieur d'une forêt de sapins*, avec une tanière d'ours sous les branchages; c'est la limpidité, c'est la souplesse des premiers maîtres! La rapidité du travail a communiqué à cette petite page une poésie intime et fraîche. Ce diamant appartient à la *Société des Amis des Arts* de Paris.

Nous avons dit que M. Calame était le graveur à l'eau-

forte de ses tableaux. Son recueil nous parvient à l'instant.

Fortier et Duplessis-Bertaux, les maîtres de l'eau-forte, n'ont rien publié de supérieur. Ces planches sont très-riches d'effets piquants. Le peintre n'a voulu qu'écrire sa pensée, comme si l'eau-forte avait la souplesse et l'expression d'une langue. C'ést à ce point, que ces esquisses gravées peuvent être transcrites sur la toile. Avec quel plaisir les personnes studieuses n'interrogeront-elles pas tous ces jets de lumière, si ingénieux, si énergiques, si variés!

M. Calame n'est pas parti d'un modèle.—L'inspiration, l'accident, la vivacité de son goût, lui ont créé une manière, des moyens à lui. L'effet est ici si puissant, que nous ne craindrions pas pour ses eaux-fortes une comparaison avec les planches les mieux terminées du burin, qui n'a pas ce ressort-là, cette allure vigoureuse et multiple. Les tons de M. Calame sont extrêmement variés. Sans doute, son eau-forte ne rejette pas, dans sa correction vivante, ces négligences naïves qui la rendent piquante et à travers lesquelles le peintre nous apparaît dans sa sève, dans son originalité même; elle les a souvent conservées et en a augmenté son prestige. Qu'on nous permette encore quelques détails sur l'eau-forte employée de cette manière.

Rien ne convient mieux que ce moyen à un peintre rempli de son sujet; il improvise avec cette pointe qui court si légèrement sur l'enduit de cire qui couvre sa planche; la cire saisit sa pensée, ensuite l'eau-forte l'incise dans le cuivre. Il trouve ainsi, en jouant, ces idées déliées et délicates, ces nuances, ces fantaisies du goût, que le lent travail du burin ne permet pas de saisir. De là suit la belle expression de l'eau-forte.

La lithographie est très-inférieure à l'eau-forte. Sans doute, elle exprime mieux le modelé, mais la verve s'y dissipe, le feu s'y éteint dans la monotonie du crayon. A ce sujet, nous mentionnerons un fait qui remonte aux premières applications de la lithographie en France : — Prud'hon avait bien voulu dessiner sur la pierre son dernier tableau, cette *Famille malheureuse*, composition de Mlle Mayer, dont il perfectionna chaque trait. Le dessin qu'il avait tracé était exquis; mais c'est en vain que Godefroy Engelmann voulut en reproduire tous les tons; il échoua, malgré son habileté. La presse écrasa le dessin; la planche resta encore une jolie chose, mais elle ne fut pas, dans le sentiment, l'identité du dessin. Eh bien! l'eau-forte aurait trouvé cette identité.

La supériorité de l'eau-forte, dans l'expression, n'est pas contestable. Qu'on ne croie pas pourtant que l'eau-forte soit facile. Si vous êtes médiocre, sans inspiration, vous êtes détestable, il n'y a pas de milieu. Vous ne voilez rien de la pauvreté de pensée et d'exécution de l'ouvrage que vous retracez. L'eau-forte n'est féconde que pour les forts, les artistes riches de souvenirs; ils y trouvent d'abord un moyen rapide d'exécution.

Plusieurs planches des eaux-fortes de M. Calame sont des chefs-d'œuvre; le procédé même de gravure a des choses nouvelles dont on profitera. Disons que M. Calame sert et anime singulièrement ce procédé. M. Calame a trouvé le moyen de saisir la poésie du site. Il taille franchement chaque effet, il le croise, le débrouille, l'affermit, et le paysage jaillit vigoureux de toutes ces indications; quelquefois même la feuille scintille, l'eau dort ou court rapide et murmurante. Là où le crépuscule et le mystère lui sont nécessaires, il gratte, il polit, jusqu'à ce que ce mystère arrive et règne dans la couleur. Les sites qu'il saisit le mieux sont les sites mélancoliques.

Nous signalerons ici la planche n° 12 de son recueil; elle est d'une grande beauté. Une autre planche, non moins belle, retrace, à travers une gorge étroite et sévère, un ciel à l'orage. A gauche, la pluie bat les parois des roches; le soleil reparaît déjà dans une partie plus éloignée du ciel. Il y a une troisième planche, dans laquelle M. Calame reproduit avec une véritable magie l'ombre du feuillage d'une forêt. Encore ici une verve et une vérité admirables! On peut citer enfin *la Sortie d'une forêt*, dans une contrée paisible, boisée çà et là, et traversée par un sentier. Tous ces sites ont été copiés dans les Alpes.

ALBUM DE L'ARTISTE.

LES DÉLAISSÉES. --- ICARE



ous vous rappelez sans doute deux volumes d'Arsène Houssaye, qui portaient à peu près ce titre d'amour et de mélancolie. La même idée est venue à M. Diaz; mais comme c'est un homme qui voit toujours les choses dans une lumière splendide, et le reflet des féeries orientales, au lieu de nous donner une page éplorée et pleine de désillusions comme celles de notre poëte, il a tout d'abord mis sa fantaisie à l'aise au milieu d'un de ces beaux jardins, comme lui seul sait les faire. Ces délaissées sont de belles filles, les unes debout, les autres agenouillées dans leur douleur; mais toutes jeunes, aux cheveux noirs, aux épaules rondes, à demi vêtues de robes éclatantes, sur lesquelles courent en frissons et s'attachent çà et là, en paillettes étincelantes, les rayons du soleil. Auprès d'elles, et comme les fleurs effeuillées de l'amour, s'épanchent, en gerbes parfumées, les roses, les jasmins et les héliotropes. Des touffes de rosiers, où chantent des fauvettes et des mésanges, les enveloppent de toutes parts, et l'on voit se découper dans les profondeurs de la verdure les silhouettes lumineuses des marbres et des vasques de porphyre; puis au fond, dans un jardin enchanté tout coupé de bouquets d'arbres, de gazons de velours, brodés des grappes purpurines de la bruyère, un groupe d'Amours, couronnés de fleurs, sautant et gambadant, loin des pauvres captives, et sans souci de leurs plaintes èt de leurs regrets. — Certes, *cet âge est sans pitié*, comme dit La Fontaine. Pour que les méchants enfants soient si cruels, il faut toute l'ignorance et toute l'inexpérience de leur âge. Un beau paysage est chose douce à voir; ces jeux si variés de la lumière et de l'ombre, les aspects changeants du ciel, les nuances du feuillage, les pétales odorants des fleurs, que chaque coup de vent soulève comme des papillons, tout cela





Les Délaissées

est bien beau; mais il y a quelque chose de plus grand encore, de plus poétique et de plus souriant sous le ciel, quelque chose qui vaut mieux encore que les horizons des Eldorado, que les enchantements des savanes fabuleuses du Meschacebé : c'est une belle jeune femme qui pleure et qui sourit dans ses larmes en songeant à son bien-aimé.

La tâche de graver M. Diaz n'est pas facile. Tout est indiqué, senti; rien n'est fait; il faut deviner, suppléer le peintre. Ce n'est pas la première fois que M. Geoffroy se prend corps à corps avec ce rude jouteur, mais jamais il n'avait réussi plus heureusement dans son entreprise; jamais il n'avait fait passer avec plus de goût et de finesse sur sa planche le sentiment exquis et les rares qualités de coloriste que possède si éminemment M. Diaz.

— La fable d'Icare, dans laquelle plusieurs écrivains ont voulu voir une sorte de parabole mythologique, un symbole ingénieux de la présomption, a été et devait en effet être prise par le statuaire dans son acception primitive. M. Grass aurait pu, comme M. Jouffroy l'a fait si heureusement dans sa statue de la *Désillusion*, figurer d'une manière nouvelle l'audace imprévoyante du fils de Dédale ; mais il a compris qu'il lui serait difficile de trouver un mythe plus simple et plus complet, et il s'est sagement arrêté à la tradition populaire. Tout le monde sait qu'Icare s'enfuit avec son père Dédale — statuaire et mécanicien célèbre, qui avait inventé la cognée, le niveau et le vilbrequin, comme Pascal inventa le haquet, et qui faisait, comme Vaucanson, des statues qui se mouvaient d'elles-mêmes — de l'île de Crète, où Minos le tenait renfermé ; on sait encore que c'est au moyen d'ailes de cire, moyen qu'on a vu renouveler dans le siècle dernier, et avec une issue presque aussi fatale, que les deux hardis aventuriers échappèrent à leur geôlier, et qu'Icare, dans son vol ambitieux, s'étant élevé trop près du soleil, sentit ses ailes se fondre et tomba dans cette partie de la mer Egée qui fut depuis nommée mer Icarienne; le moment choisi par M. Grass est celui où l'imprudent jeune homme prend son essor; le pied gauche violemment appuyé sur un quartier de roc, dans l'attitude d'un homme qui veut s'élancer avec effort, et la cuisse dans un raccourci solide, sont d'un mouvement original et d'une exécution heureuse; le torse est bien dessiné, sans contorsions et sans pauvreté; les bras sont franchement jetés en l'air et dans un bon mouvement; en général, la qualité saillante de cette sculpture est une grande franchise de pose et d'allure; le geste a été bien saisi, l'intention est complète et sensible pour tout le monde. M. Grass, qui est un homme jeune et laborieux, et qui s'est voué avec une intelligence et une persévérance méritoires à la réparation des plaies que les désastres révolutionnaires ont faites à la cathédrale de Strasbourg, travaille toute l'année à cette œuvre pieuse et dévouée; dans les courts intervalles de repos que lui laisse la tâche obscure et patiente qu'il a embrassée avec un si grand zèle, il a trouvé le temps de faire une œuvre pleine de talent et d'avenir, qui lui assure de sympathiques adhésions, nous sommes heureux de le constater, et que la réduction qu'il vient d'en faire à l'état de statuette ne peut manquer de populariser bientôt.

HERCULE AUX PIEDS D'OMPHALE.



L'ACTION se passe en avril 1830. Il n'y a pourtant que onze ans, bon Dieu! Il y a déjà onze ans! C'est si vieux, que c'est tout nouveau. Cette année-là, si vous vous le rappelez, on a trépigné à *Henri III*, hurlé à *Othello*, cassé les banquettes à *Hernani*; car dans ce temps, l'art était une passion, comme le patriotisme. Vous ne vous en souvenez plus, n'est-ce pas? Ecoutez-moi donc, s'il vous plaît, comme si vous écoutiez un grave historien des choses oubliées.

PROLOGUE.

Le théâtre représente la chambre de Jacobus Pictor. La chambre de Jacobus Pictor représente un fouillis inextricable de tableaux, d'armes, de vases, de pipes, de livres, de gravures, de statuettes, etc., etc. A droite, une fenêtre à vitraux coloriés. Au fond, un bahut jonché de magots chinois, de cruches flamandes, de pots japonais, de cigarettes, d'animaux empaillés, etc. Au milieu, une table servie en argent et en étain, en bois et en vermeil. Autour de cette table, quatre convives en costumes plus ou moins moyen-âge. On est au dessert; on rit, on chante, on boit.

Jacobus Pictor se levant : « Un peu de silence, Messeigneurs! savez-vous pourquoi je vous ai tous priés à ce pantagruélique festin? C'est pour vous dire adieu, ô mes amis! Je pars.

— Toi, nous quitter! impossible! Tu es à nous comme l'homme est au malheur. Où veux-tu donc aller?

— Belle question, Lélio! Il va dans l'autre monde ou dans la Sierra Morena! Est-ce qu'on peut aller autre part?

— Je vais à Lons-le-Saulnier.

— Oh! — Ah! — Pouah! — Haro!

— Paix, truands! Vous méconnaissez Jacobus. Par ma bonne lame! ceci couvre quelque mirifique emprise (entreprise.)

— Toi seul tu me comprends, Phantasus. Oh! oui, mes féaux, c'est comme apôtre de l'art moderne que je pars; c'est pour greffer sur le tronc rabougri mais vivace de la province, le vert rameau du romantisme. Si ce n'est pas là du fantastique le plus pharamineux, par exemple, je veux apprendre par cœur ce polisson de Racine. Magog, nègre à moi, va me querir dans mon Ronsard la lettre qui m'a suggéré le triomphant dessein d'aller prêcher notre évangile aux infidèles. Ecoutez, vous autres :

Lettre de mon oncle Louis Bénard, ex-notaire à Lons-le-Saulnier.

« Eh! que deviens-tu donc, cher neveu? As-tu complétement répudié ta famille, et oublié ton vieil oncle le démocrate, et ta jolie cousine Valérie? Tu fabriques là-bas de l'esprit, dit-

on, et l'on a lu ton nom imprimé dans les journaux. Ce nous est un grand bonneur; mais je ne vois pas là motif de ne plus nous aimer. Arrive donc bien vite, ou nous te déshéritons de notre tendresse. Et songe, mon pauvre garçon, que depuis la mort de ta bonne mère, tu n'as plus que nous au monde. Ainsi, c'est chose dite, nous t'attendons avant la fin d'avril. Dédaigneras-tu de mettre au pas du siècle, si la chose est possible, de pauvres campagnards arriérés? Je te promets toujours en Valérie une gentille et intelligente écolière. Je ne veux pas t'en dire davantage sur son compte, afin de te ménager la surprise. Qu'il te suffise de savoir que je suis heureux entre les pères. Je parle comme l'Evangile, *mais* j'espère que tu me croiras. Et là-dessus, adieu, ou plutôt au revoir! »

— C'est à la réception de cette vénérable épître, Messieurs, que m'a surgi l'éblouissante idée d'aller planter notre étendard sur les murs de Lons-le-Saulnier. Cela me désennuiera un peu de la vie.

— Bravo! bravo! Nous te nommons notre ambassadeur avec enthousiasme. Mais voyons, il s'agit de te tracer un programme.

— La première chose à faire, c'est de fasciner la cousine. Tous les grands fondateurs, Romulus, Mahomet, ont commencé par s'assurer des femmes.

— Adopté. Article 1er : Jacobus Pictor devra inspirer à sa cousine une passion volcanique et échevelée. — Après?

— Après? ma foi, nous lui enverrons de nouvelles instructions. Combien lui accordons-nous de temps pour incendier le cœur de la provinciale? — La connais-tu déjà, la petite cousine?

— Mais je n'en ai gardé qu'un souvenir fort confus, dit Jacobus, assez mal satisfait de la leste façon dont on traitait son amie d'enfance, mais qui serait mort plutôt que de laisser entrevoir cette bourgeoise susceptibilité.

— Trois journées, comme dans les comédies fameuses de Calderon, te suffiront et au delà, dit Elias. D'ailleurs, Messieurs, puisque nous ne sommes pas encore ivres, donnons-lui quelques avis, à ce jeune homme.

— Magog, écoute bien ce que ces messieurs vont dire. Tu me le répéteras demain quand je serai à jeun.

— Jacobus, dit solennellement Elias, tu jouis d'un teint olivâtre merveilleux, d'un front assez vaste pour n'avoir pas besoin d'être rasé, de longs cheveux incultes, et d'une bouche qui se plisse admirablement à l'ironie ou à l'anathème. Mais, mon cher, tu ne profites pas de tes yeux, tu les laisses trop souvent au repos. Et c'est pourtant là, vois-tu, qu'est le siége de notre puissance magnétique. C'est par les yeux qu'on fascine, qu'on terrasse, qu'on broie les femmes. Regarde-moi un peu ce regard!

— Oh! mon bon Elias, tu es véritablement hideux!

— Cela donne la chair de poule, n'est-il pas vrai? Un cœur de femme se débattrait en vain sous cet œil de basilic. Et maintenant, si tu ne veux pas renverser, mais charmer, contemple un peu les torrentueuses pensées d'amour qui découlent de mon front avec la lente rapidité d'une inondation.

— Assez! Elias. Je t'assure que tu m'affliges!

— A mon tour, reprit le mélancolique Lélio. Ne t'avise pas, Jacobus, de chercher à plaire à ta cousine. Captiver niaisement les femmes, c'est Pompadour et rococo en diable. Tu ne dois inspirer que deux sentiments, l'étonnement ou l'aversion. On se procure l'aversion par différents procédés : faire, par exemple, la cour à la mère.

— C'est qu'elle n'a pas de mère, objecta Jacobus.

— Elle n'a pas, dis-tu, de mère? s'écria Elias. Elle n'a pas de mère, lourde queue où trébuchent ses pas! — Tiens, cela fait deux vers magnifiques!

— En quoi magnifiques?

— En ce qu'ils sont brisés. — Tu ne saurais croire, Jacobus, combien j'abomine les mères. Aussi, leur ai-je consacré six pages de mes *Imprécations* :

> Maudit soit Dieu, le peintre ironique et railleur,
> Qui mêla dans son œuvre aux fruits d'or les chenilles,
> Les hiboux aux forêts, la limace à la fleur,
> Aux lacs bleus les crapauds, et les mères aux filles!

— Je continue, reprit Lélio. A défaut de l'aversion, tâche au moins d'exciter l'étonnement. Prends toujours le contre-pied des idées de ton sujet. Je suppose, par exemple, que tu lui adresses des vers. Eh bien, contre les idées reçues, si elle est blonde, sois dantesque et fatal. Du satanique et du sulfureux à force, et des baisers d'enfer, et des morsures désespérées sur les blanches épaules! Si elle est brune, au contraire, lance-toi dans le vague de l'âme et la rêverie, dans les saules pleureurs, les lacs, les étoiles, les concerts séraphiques...

— Eh! Messieurs, interrompit Phantasus, vous donnez trop à l'ensemble; c'est aux détails qu'il faut songer. Avec les femmes, l'essentiel c'est le superficiel. Aie donc soin, Jacobus, d'emporter le crâne que tu as fait monter en coupe, et de le placer devant toi à table. Je t'enverrai demain l'essuie-plumes que j'ai fait faire avec les cheveux des femmes qui m'ont aimé. Emporte le costume que nous avons composé ensemble, ton habit échancré, doublé de velours, et ton gilet rouge taillé en pourpoint. Nous t'écrirons d'ici, tous les jours, des billets ambrés que nous signerons Sylvia, Rosette, etc. Fais-toi précéder de Djinn, ton cheval arabe, et ne va pas oublier ton Terre-Neuvien Berganza. N'omets pas non plus tes pipes, ta carabine, ta bonne dague, et procure-toi, si c'est possible, une entrée un peu caractéristique. Je crois que c'est tout.

— Et promets-nous, Jacobus, de nous envoyer quotidiennement le bulletin de ta journée.

— Je m'y engage.

— D'ailleurs, dit Lélio, dans quelques jours, je compte passer par Lons-le-Saulnier, et pourrai visiter le champ de bataille en allant faire un tour aux Alpes.

— Dis donc tout bonnement que tu vas en Suisse, fromage à la crème!

— Et maintenant, buvons aux succès de notre ambassadeur. Magog, le punch!

— Je vais faire une proposition....

— Ce diable de Phantasus! Il me fait toujours peur avec ses hyperboles stupidifiantes. L'autre jour, ne voulait-il pas mettre le feu chez moi!

— Sois tranquille, vénérable Elias. Aujourd'hui je suis sage comme une ode de Jean-Baptiste. Magog, enlève seulement la table et les chaises, et apporte-nous des coussins et des oreillers. Asseyons-nous sur le tapis, Messieurs, et buvons couchés, *more orientali* : c'est commode, artistique et prudent. A présent, éteignez toutes les lumières et servez le punch bleuâtre. Bien! voilà le désordre organisé. Buvons!

Première Journée.

Maintenant que nous possédons suffisamment notre Jacobus, transportons-nous à Lons-le-Saulnier, s'il vous plaît, et faisons un peu connaissance avec l'Hélène de cette romantique Iliade.

C'est tout simplement une délicieuse fille de vingt ans, petite, mais si gracieuse! un teint bien blanc, des yeux bien bleus, des cheveux bien noirs : voilà pour l'amoureux. Un cœur tout plein d'esprit, une simplicité fière et tendre, une âme hardie et pure : voilà pour l'amant. Elle avait été élevée par la mère de Jacobus, femme très-éclairée, très-pieuse et très-bonne, ayant beaucoup souffert : voilà pour le mari. L'histoire de Valérie jusqu'à sa vingtième année n'est pas longue à dire. C'était une enfant gâtée que son père et sa tante avaient idolâtrée, et qui d'abord prit ingénument ses rêves pour le programme de la réalité, et se mit à attendre de la vie ce qu'on pourrait tout au plus attendre de sa mère. Je vous laisse à penser quel mécompte! Elle avait passé un hiver à Paris, juste le temps d'être éblouie par l'éclair sans être atteinte par la flamme ; puis, sa tante morte, elle était retombée dans les ténèbres de Lons-le-Saulnier. Le coq de l'endroit était le successeur de Me Benard, M. Louis Durandot. Toutes les mères le lorgnaient; il ne lorgnait que Valérie. C'était un bon et simple garçon, ma foi; mais d'une humeur si parfaitement égale qu'avec lui le bonheur eût été à coup sûr, pour une imagination un peu vive, la chose la plus ennuyeuse de la terre. Valérie l'éconduisit lestement, et, de rage, notre amoureux épousa une superbe blonde que la jalousie de ses amies rendit bientôt la plus fortunée créature du département. Me Benard, qui vit avec douleur ce phénix des gendres lui échapper, mais qui obéissait aveuglément à sa fille, s'étourdit en foudroyant le parti prêtre et en lisant le *Bon Sens* du curé Meslier, — et Valérie, qui savait que son père, transplanté à Paris, n'y vivrait pas deux mois, se consola de sa solitude et de son ennui en respirant chaque bouffée de l'air brûlant que la grande ville lui envoyait par la poste, avec les romans rouges de crime et les poésies jaunes de fièvre de l'époque. Pourtant, hâtons-nous de dire que son esprit vigoureux et sain ne s'altéra pas le moins du monde dans ces voyages à travers l'extravagant, et y acquit même je ne sais quoi de romanesque et d'aventureux qui lui seyait à ravir. Mais si tout allait bien pour le présent, le beau côté de la vingtième année, c'est, comme on sait, l'avenir. Or, l'avenir pour Valérie ce fut son cousin Jacques. D'abord, le rêve de la mère de Jacques avait toujours été de marier ses deux enfants; et puis Jacques écrivait des lettres si spirituelles! et puis il vivait de ce grand bruit de Paris que Valérie jugeait si poétique et si beau. Jacques devint donc de droit le héros de tous les romans de sa cousine; elle l'aima comme une pensionnaire aime Télémaque, et ce fut elle qui détermina son père à le faire venir à Lons-le-Saulnier.

Or, il est déjà sur la route, comme vous savez, et ce jeune homme au costume bizarre, que vous voyez descendre de la diligence à une lieue de la ville, c'est lui. Il s'est fait devancer de quelques jours par Magog et Djinn, son nègre et son cheval : c'est la préface de sa trilogie, et l'on sait que les romantiques font tous des préfaces. Il a quitté la diligence pour méditer son entrée à loisir et préparer les incidents de la première journée. Il a d'ailleurs tracé déjà bien des plans pendant la route, et, entre vingt projets, il ne lui reste qu'à choisir le plus extravagant.

En revenant de quelque bruyante partie, brisé par un plaisir factice, tout triste d'un bonheur de convention, avez-vous jamais trouvé votre jeune sœur à l'ouvrage qui présentait son front à votre baiser? Quand les passions déchaînées se livraient combat dans votre âme, êtes-vous par hasard entré dans quelque église de village où un pauvre vieux prêtre à genoux priait pour les heureux du monde? Lorsqu'au réveil d'une illusion, à la mort d'une espérance, votre cœur débordé fondait en sanglots, avez-vous senti quelquefois les lèvres fraîches d'un enfant se poser sur votre front brûlant? avez-vous entendu sa voix angélique vous dire : Tu as donc du chagrin, pauvre ami?

Vous comprendrez alors ce qu'éprouva Jacobus en revoyant, lui déjà si vieilli de pensée, altéré de sentiment, cette éternelle et simple nature qu'au bout de trois ans d'absence il ne trouvait pas changée. Ce lui fut un point de comparaison entre son présent et son passé, et Jacobus baissa tristement la tête; car il savait plus peut-être, mais à coup sûr il valait moins. Le jeune homme sentit que l'enfant était mort en lui, et il le pleura. Mais peut-on pleurer longtemps en face d'une belle campagne souriante? Le calme de cette vallée connue gagna peu à peu Jacobus; la joie pénétra tout son être. Il allait d'un pas léger et presque courant; puis tout à coup il s'asseyait, regardait avec ravissement autour de lui et rêvait; et il s'élevait dans son âme une de ces odes inexprimées que la musique seule peut traduire. Tout lui était bienveillant et ami : les petits oiseaux lui souhaitaient la bienvenue, les arbres inclinaient leurs cimes comme pour lui dire bonjour; la brise tiède enveloppait son front comme les deux mains caressantes d'une maîtresse. Puis il retrouvait des souvenirs à chaque coin de la route. Sous ce noyer, il s'était mis à l'abri un jour d'orage; c'est par ce sentier d'aubépine que sa mère les conduisait à la promenade, Valérie et lui. Mais deux paysans passèrent, et, voyant le costume excentrique de Jacobus, se regardèrent étonnés. Jacobus se leva précipitamment : « Ah çà! se dit-il, je m'amusais à faire du Florian, je crois. » Et il se remit fièrement en route. Son oncle, par bonheur, demeurait hors de la ville, ce qui épargna à messire Jacobus les huées des gamins du Jura. — Par le jardin le plus frais et le plus coquettement disposé, Jacobus arriva à un charmant salon d'été tout parfumé des fleurs d'une élégante jardinière. Là, tout était harmonieux et de bon goût. Dès le seuil on respirait à l'aise, et l'on se sentait comme reposé. Jacobus s'assit sur un canapé, et vis-à-vis de lui il aperçut le portrait de sa mère. Comme il le contemplait avec recueillement, sa vieille nourrice Brigitte, qui était aussi celle de Valérie, entra et lui sauta au cou. Ma foi, je crois que Jacobus allait presque pleurer comme un simple mortel, lorsque, par bonheur, il vit à côté de lui un volume qu'il ouvrit et dont il lut le titre, non sans quelque étonnement. C'étaient les *Orientales*, et je ne sais comment la grande poésie, au lieu de parler au jeune homme de mosquées et de derviches, évoqua les souvenirs du café de Paris et les railleuses figures des Jeune-France les plus barbus. Jacobus se remit. Il était temps : Valérie entrait avec son père.

(*La suite au prochain numéro.*)

PAUL MEURICE.

THÉATRES.

THÉATRE DES VARIÉTÉS : Brunet, Mlle de Valencé.



ous avons revu Brunet, comme il y a quelques années Martin, vieux, infirme, chevrottant, et riant de ce rire sans dents qui fait peine; mais au moins Martin avait-il encore une partie de sa belle voix; si sa manière de chanter, si ses habitudes scéniques étaient passées de mode, au moins reconnaissait-on encore, chez le chanteur sexagénaire, de nombreuses traces de son talent passé. Mais Brunet! qu'est-il venu faire sur ces planches qu'il foulait jadis avec tant de succès? pourquoi nous montrer ces tristes débris de la farce qui amusait ceux qui ont quinze ans de plus que nous, et qui les ferait aujourd'hui sourire de pitié? Pourquoi tirer de leur poudre ces pièces si pâles et si faibles après les splendides débauches de *l'Auberge des Adrets*, de *Robert-Macaire*, de *la Canaille* et des *Saltimbanques*? Que nous fait à nous, et aujourd'hui, cette parodie des *Deux Gendres*? Sans doute, et dans son intérêt, le théâtre des Variétés a fait un bon calcul avec cette exhibition; chacun s'est trouvé curieux de revoir cette vieille réputation au porte-manteau, comme on courrait voir les marionnettes d'Audinot, ou les acteurs du théâtre de Fuselier, s'ils pouvaient revivre; d'ailleurs, il y a de ces tentatives que les joueurs en veine, comme M. Jouslin de la Salle, peuvent se permettre, et qui réussissent, mais qu'il ne serait pas bon de tenter deux fois. Quant à Brunet, son renom n'aura pas gagné à cette épreuve, et il fera bien, dans son propre intérêt, de ne pas prolonger trop longtemps ses représentations.

Pour *Mlle de Valencé*, nous allons vous en dire deux mots : vous savez qu'il n'y a pas de médaille sans revers, ni de prospérité sans accroc; le présent vaudeville est l'accroc; il ne manque cependant pas d'esprit et de gaieté, mais il est si faiblement joué et il trahit une telle inexpérience de la scène, que nous doutons qu'il fournisse une longue carrière.

Un chevalier, dont le nom nous échappe, a été battu en amour par un financier, et ce trait seul est assez joli; de dépit, notre galant se propose de jouer au pauvre M. Bergevin un tour de sa façon; on est au beau temps des galanteries de Louis XV, et c'est le règne de Mme de Pompadour; les maris récalcitrants, comme M. Lenormand d'Étioles, sont envoyés à cinquante lieues de Paris pour y méditer sur la fragilité de la femme, et c'est là-dessus que le chevalier fonde sa ruse; il donne à croire au fermier-général, qui vient de se marier, que le roi a distingué sa femme à Saint-Cyr, et qu'il l'a chargé, lui chevalier, de surveiller les noces et de faire comprendre à M. Bergevin que ses droits d'époux se bornent à donner son nom à la belle; le mari amoureux et désespéré est vingt fois sur le point d'envoyer au diable son argus, mais la perspective menaçante de la Bastille vient l'arrêter à tous moments. Heureusement que l'intervention du roi lui-même, qu'une partie de chasse amène chez le fermier-général, déjoue les projets du chevalier, calme les craintes un moment surexcitées de Bergevin, et lui rend la pleine et entière possession de sa femme.

Ce vaudeville, en un acte et rondement joué, eût eu du succès; mais, tel qu'il est, il paraît trop long. L'intervention de Louis XV a paru bien grave, et le langage que lui ont prêté les auteurs, au moins bizarre. MM. Marchet et Tirelaine ont une revanche à prendre, et si l'on en croit les apparences, elle ne leur sera point difficile.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Traité des Champignons, par M. Roques. — L'Italie confortable, par M. Valery. — Histoire de Luther et de la Réforme, par M. Audin.



'IL est dans le peuple des végétaux une famille qui mérite les honneurs de la monographie, ce sont les champignons. Un grand nombre de plantes sont plus intéressantes dans leur aspect, plus utiles dans leur usage; mais aucune ne réunit, si rapprochés et au même degré, l'agréable et le pernicieux, les qualités qui séduisent et les qualités qui tuent.

Le champignon n'est pas beau pour le vulgaire. Une hampe molle assez disgracieusement coiffée d'un lourd chaperon ou d'un bonnet à mille plis, tourné en cône allongé comme un parapluie, voilà sa physionomie et sa parure. Point de boutons verdoyants qui s'épanouissent aux rayons du matin; point de fleurs aux pétales déployés; point de fruits veloutés d'un duvet qui appelle la main, ou poudrés d'une menue cendre d'azur. Quand vous avez vu un champignon de pied en cap, vous savez tout ce qu'on peut savoir de son histoire apparente. Les savants seuls vont plus loin.

La nature ne lui a pourtant pas refusé les agréments qui flattent les yeux dans d'autres espèces. Tel champignon se couronne d'une mitre comme un pontife, tel autre se pare d'une collerette légère. Il y a un *clavaire* qui se hérisse de branches de corail comme la valve d'un coquillage; il y a un *polipore* qui s'arrondit comme un président sous un long manteau d'écarlate. Vous trouverez des *bolets* d'un bleu plus céleste que celui du barbeau; des *agarics* plus vermeils que la pivoine, et des *oronges* à peine dépouillés de leurs langes pudiques pour revêtir des robes devant lesquelles l'aurore pâlit. Nous nous sommes souvent trompés, dans nos promenades, à l'aspect d'une espèce d'*hyane* qu'on prendrait de loin pour un citron mûr tombé de l'arbre, et il n'y a personne qui n'ait vu sur un lit de mousse, dans les endroits frais et retirés des bois, ces groupes de petits champignons rouges, arrondis, pressés comme des cerises.

Le champignon offre des qualités différentes, et a très-souvent une senteur délicieuse. Cette plante, si fêtée sur les tables romaines des plus belles époques de l'Empire, est, sous beaucoup de rapports, digne de cet empressement que tous les peuples éclairés se sont transmis les uns aux autres.

M. Roques est non-seulement un de nos meilleurs cryptoga-

mistes, mais c'est, de l'avis de tout le monde, un de nos médecins qui ont déployé le plus de tact dans la pratique. Le lecteur verra, en parcourant son traité, qu'il connaît peu d'écrivains plus sûrs, plus savants. Cette *Histoire des Champignons* est attrayante comme une longue promenade dans les bois, qui vient aboutir à un abondant et élégant repas que l'affection assaisonne autant que la délicatesse. On suit avec charme M. Roques en société de M. Vinot, de M. Martel, de M. Loëve-Weimar, de M. le docteur Gaubert dans ses excursions du matin. On n'y craindra pas le déjeuner au point de halte, préparé des mains mêmes du docteur; un bon plat d'*Hydnes sinnés*, bien condimentés de beurre, de verjus, de poivre, de sel, de muscade râpée, avec une pointe d'ail et quelques cuillerées de jus de volaille. Ce petit festin est arrosé, c'est de rigueur, de quelques coups d'un madère solide, bien authentique.

Le champignon comestible, les variétés souvent expérimentées, s'appuient, en gastronomie, des premières autorités. Apicius, le législateur de la bonne cuisine, a longuement disserté sur les oronges. — Cicéron en a fait un éloge délicat. — Horace les a célébrés dans ses vers. — Pline rapporte que les personnages les plus illustres de Rome épluchaient eux-mêmes leurs oronges. — Claude mourut, dit-on, d'une indigestion de champignons. — Les écrivains gastronomiques citent un fait curieux : c'est que le pape Clément VII défendit l'usage des champignons à tous les sujets de l'état romain, *de crainte d'en voir manquer l'espèce.*

Le champignon n'a pas eu moins de succès en France. M. de Cambacérès, que M. Roques appelle à tort, contre le témoignage si piquant, si savant de Carême, un nouveau Lucullus, faisait un cas particulier, et à titre de Languedocien, des champignons; mais son cuisinier, M. Grandmanche, représentatif de l'avarice de son patron, les assaisonnait très-mal. M. Roques nous raconte ici qu'il a vu quelquefois M. d'Aigrefeuille se sentir l'envie de pleurer en contemplant les espèces qu'on cueille dans la campagne de Montpellier. Carême aimait beaucoup les champignons; ils étaient une de ses préférences gastronomiques, avec le fromage blanc sans crème, salé et poivré, et les cerneaux. Ce gourmet célèbre, qui s'abstenait si sévèrement de bourgogne, de bordeaux, terminait un déjeuner avec des champignons par un ou deux verres de bon champagne. Ensuite sa tête se montait, et il cuisinait, au milieu de cent aides, pour les rois et les ministres. Le soir, lorsque le service était terminé, quelques cuillerées de purée de champignons et un sorbet formaient tout son repas, et le lendemain matin, dès cinq heures, on le retrouvait dans les halles, renouvelant toutes les acquisitions de la veille.

Vous trouvez au milieu de ces sujets la liste des amateurs passionnés du champignon.

Le titre de l'excellent et même charmant ouvrage de M. Roques, indique assez qu'il est renfermé dans une spécialité qui n'est pas étroite, mais qui est circonscrite aux espèces comestibles et vénéneuses, et qu'il n'a voulu traiter essentiellement ce sujet que sous les rapports qui intéressent l'économie domestique et la médecine. C'est à la fois un admirable spécimen d'iconographie botanique, de nosologie gastronomique et d'hygiène culinaire.

L'édition nouvelle du *Traité des Champignons* a été l'objet de corrections pleines de goût, d'additions intéressantes; de nombreuses et nouvelles espèces s'y trouvent mentionnées, toujours avec la même rectitude scientifique, la même prose spirituelle et brillante. M. Roques passe sans cesse du récit au tableau, il anime l'un par l'autre; il est net et riche dans les détails, et ses vues ont autant d'élévation que d'ensemble. Son livre manquait depuis quelques années; MM. Fortin et Masson, en le réimprimant, ont fait une chose utile pour les amateurs, pour le peuple même, et, nous l'espérons bien, une excellente spéculation. Les planches de l'ouvrage sont réunies, dans cette seconde édition, en un volume in-4°. Le texte, composé de deux parties, forme deux volumes in-8°. Les planches, gravées sur acier, sont d'une grande beauté. L'ouvrage de M. Roques a été, à l'Académie des Sciences, l'objet d'un rapport des plus flatteurs de M. de Mirbel. MM. Gaudichaud, de l'Institut, Broussais, le célèbre professeur, Marcel Gaubert, son savant condisciple, ont rendu compte de la première édition dans les termes les mieux sentis et les plus honorables. L'exécution du livre a été confiée à MM. Béthune et Plon; ils n'ont jamais mieux fait.

Voici encore un ouvrage piquant et sérieux d'histoire et de géographie spéciales, qui touche délicatement à la gastronomie : c'est l'*Italie confortable* de M. Valery, manuel destiné au monde élégant et aux *viveurs,* qui trouveront *la manière de bien dépenser leur argent.*

L'*Italie confortable* est le digne complément des Voyages historiques, littéraires et artistiques de M. Valery. On ne pouvait mieux parer la matière et lui donner un ton plus agréable. Le détail des comestibles et de piquantes anecdotes gastronomiques rappellent les plus spirituelles pages du genre. Les personnes qui voyagent pour rétablir et fortifier leur santé trouveront d'utiles avis dans l'*Italie confortable.*

Les ouvrages se présentent un peu au hasard sous nos yeux; c'est ainsi seulement qu'il nous est permis d'en rendre compte.

Voici actuellement un livre d'histoire déjà vieille : c'est celle de Luther et de la réforme.

La révolution française seule surpasse en intérêt le grand mouvement de la réforme, et on peut dire encore qu'elle est issue de ce fait. Comme l'esprit humain est divisé sur toutes les questions qui l'ont occupé, sur celles même dont les résultats ont réorganisé le monde, le fait de la réforme, malgré son bonheur et sa victoire, malgré la puissance de ses idées, est resté çà et là combattu. Cette contradiction était nécessaire; nous lui devons en définitive une histoire faite plus impartialement; nous lui devons même d'avoir éclairé des faits que ceux qui restaient définitivement les maîtres de la lutte ne nous auraient pas fait connaître. Les partis les plus généreux ne s'accusent jamais complètement; il faut que, sous ce rapport, leurs adversaires vaincus leur viennent en aide. Les catholiques n'ont pas refusé ce service aux protestants, et nous devons aux discussions qui se sont élevées une meilleure appréciation du seizième siècle. Quel spectacle pour l'homme qui étudie les passions de ses semblables! Cette révolution a été un renouvellement, et les réserves ici ne sont que combats et péripéties. Comment se dissolvent les vieux états? comment croulent les antiques institutions? comment se renouvellent les sociétés décrépites? Voilà les points qu'explique ce spectacle bien envisagé. Dans l'histoire de Luther, de M. Audin, l'intérêt est d'autant plus vif, qu'érudit infatigable, l'auteur s'est arrêté souvent dans ce sujet, qu'il a

interrogé les documents originaux, les monuments. En écrivant sur les lieux, dans le point de vue le plus rapproché de la vérité contemporaine et locale, il a pu réunir dans son œuvre un intérêt dramatique que les ressources de l'érudition ne lui offraient pas à Paris. C'est en puisant aux sources qu'il a empreint ses récits, que la critique éclaire, d'un charme de couleur si grand; enfin c'est là, du moins, qu'il a pu saisir les traits saillants de la réforme et même ses fautes, car son livre a été conçu surtout avec la pensée de les signaler. La seconde édition que nous annonçons présente le travail perfectionné, revu, augmenté de pages et de pièces importantes. On y voit que M. Audin a d'abord publié son livre pour consulter l'opinion éclairée, et qu'il le publie aujourd'hui en tenant compte de toutes les objections judicieuses que son travail a fait naître. Ce désir consciencieux de perfectionner une œuvre empreinte d'originalité et de puissance dénote un bon esprit et inspire une confiance qu'il n'est jamais facile d'obtenir. Nous ne partageons pas les opinions de M. Audin, mais nous admettons sa controverse; nous aimons et nous admirons même quelquefois la vigueur de son talent. Cette seconde édition de l'histoire de Luther doit être jointe à l'histoire de la réforme par le même écrivain. Ces deux ouvrages forment une appréciation complète de la réforme, du point de vue catholique éclairé.

NOUVELLES D'ART.

Achat de tableaux par le Ministère de l'Intérieur et la Liste civile. Médailles, Récompenses et Travaux.



L'EXPOSITION finie, il s'agissait d'en liquider les comptes en faveur des artistes, et le ministère de l'Intérieur, que nous voyons avec plaisir saisir toutes les occasions de récompenser dignement les œuvres d'art, s'occupe avec ardeur des achats qui suivent ordinairement la clôture des Salons annuels. La liste des acquisitions est longue; elle n'est pas complète toutefois, car il reste encore bien des encouragements à accorder; le ministère n'y fera pas faute, nous l'espérons, dans l'étroite mesure de ses ressources pécuniaires. En attendant, nous nous empressons de faire connaître les noms des tableaux achetés jusqu'à ce jour, et qui figuraient cette année dans les galeries du Louvre : *Moïse sauvé des eaux*, par Mme Brune-Pagès; *Saint Sébastien*, par M. Carbillet; le *Reniement de saint Pierre*, par M. Cassel; la *Vierge et l'Enfant Jésus*, par M. Romain Cazes; le *Martyre de saint Polycarpe*, par M. Chenavard; la *Vierge et l'Enfant Jésus*, par M. Coutel; l'*Annonciation*, par M. Achille Deveria; la *Descente de Croix*, par M. Dubouloz; *Tobie*, par M. Dubufe fils; le *Repos de la sainte Famille en Egypte*, par M. Ducornet; le *Portrait de Sigalon*, par M. Gigoux; le *Christ au tombeau*, par M. Jollivet; la *Sainte Vierge Marie embaumant les plaies de Jésus*, par M. Bénédict Masson; *une Sainte Famille*, par M. Mottez; le *Baptême de Jésus-Christ*, par M. Moynier; *Jésus au jardin des Oliviers*, par M. Norblin; *Jésus sur la montagne des Oliviers*, par M. Perdoux; *Jésus-Christ en prière au jardin des Olives*, par M. Pérignon; *Jésus et ses disciples rompant des épis un jour de sabbat*, par M. Perlet; le *Christ à la montagne des Oliviers*, par M. Quantin; *un Souvenir des environs de la Grande Chartreuse de Grenoble*, par M. Regnier; *Élie sur le Mont-Carmel*, par M. Rémond; la *Résurrection de Lazare*, par M. Vandenberghe; et les *Anges au Sépulcre*, par M. Jules Varnier. De ces divers tableaux religieux ou autres, qui n'ont pas encore reçu de destination définitive, le plus grand nombre a été apprécié par nous dans notre critique du Salon de 1841; il en est, dans le reste, dont l'omission involontaire ne peut être mise que sur le compte de la précipitation et du grand nombre, et tel a été le sort de l'œuvre de M. Bénédict Masson, que nous sommes heureux de retrouver dans cette longue liste, et qui, bien que défectueuse quant à la couleur, n'en annonçait pas moins de fort remarquables qualités sous le rapport du dessin, comme il sera facile d'en juger par la gravure qu'en doit publier ce journal.

Ce n'est pas là tout quant à notre collaborateur M. Jules Varnier, et l'administration des Invalides vient d'appeler l'auteur du *portrait du général Championnet* et des *Anges au Sépulcre*, à la réalisation d'un travail important : elle l'a chargé d'exécuter les portraits de divers gouverneurs de ce royal hospice, qui doivent être placés dans la salle du conseil, où se trouvent déjà le beau portrait de Napoléon par M. Ingres, et celui de Louis XIV par Rigaud. M. Varnier va commencer cette illustre série par le noble et infortuné général de Sombreuil; puis viendront les gouverneurs de la république et ceux qui leur ont succédé jusqu'à nos jours.

La Liste civile semble procéder plus lentement que le ministère de l'Intérieur dans la question des achats et des récompenses. Toutefois, elle vient d'acquérir le brillant paysage de M. Calame, représentant un effet de *Soleil couchant dans la vallée d'Ausasca*, dont nous avons fait un légitime éloge; et, pour le musée du Luxembourg, les *Ruines du palais de Karnak, à Thèbes*, par M. La Bouère, dont le sculpteur danois, Thorwaldsen, avait acheté, l'an dernier, le paysage des *Marais Pontins*. Le roi a accordé, toujours par suite de l'Exposition, des médailles d'or à Mme Juillerat (Clotilde Gérard), l'auteur d'un *Épisode de la vie de sainte Élisabeth*, *reine de Hongrie*, et de divers portraits habilement exécutés, et à Mlle Mutel, élève de Mme de Mirbel; à M. Carbillet, l'auteur de *Saint Sébastien*; à M. Maxime David, dont on remarquait les charmantes miniatures, et parmi elles, l'élégant portrait de M. Lacave-Laplagne; à M. A. Delacroix; à M. Hippolyte Durand, pour ses *Études archéologiques sur l'architecture antique et sur celle du Moyen-Age*; à M. Alexis Fontenay; à M. Français, l'auteur du *Jardin antique*; à M. Paul Gourlier, qui a fait *Cimabué* et le *Giotto*; à M. Auguste Leloir, l'auteur du sévère et harmonieux tableau d'*Homère*; à M. Passot, miniaturiste d'une grande distinction, même à côté des maîtres, et à M. Benjamin Roubaux, auteur de *Salvator Rosa chez les Brigands*.

Un travail de peinture vient d'être achevé par M. Raverat, dans les salles de l'ancien hôtel Molé, qui va s'appeler bientôt le Ministère des Travaux Publics, et qui a subi cette transformation sous les auspices et la direction de M. Duban, architecte distingué.

PEINTURE SUR VERRE.

VITRAIL

de M. MARÉCHAL (de Metz).



Les monuments gothiques élevés par la foi du Moyen-Age, monuments qui témoignent d'un effort sublime et complet de l'art, dans tous les sens de ce grand mot, avaient été longtemps dédaignés et tout à fait oubliés, pour ne rien dire de plus, par l'école impériale de peinture. Depuis la décadence de cette école, des hommes intelligents se sont repris d'amour pour l'étude de nos vieilles cathédrales, ces magnifiques poëmes en pierre, d'où la prière s'envole vers Dieu sur les ailes de la musique, de la peinture et de la sculpture. La réaction a eu lieu, et le Moyen-Age est devenu à la *mode*, comme l'avaient été quarante ans plus tôt le grec et le romain. Il y avait cependant, à dire vrai, un côté éminemment plus *national* dans cette manie, qui, après avoir atteint son paroxysme, suit maintenant une période décroissante. Mais de toutes les branches de l'art qu'avaient cultivées avec tant de succès nos ancêtres, les tailleurs de pierre et les imagiers, aucune n'a été plus négligée depuis lors que l'art de la peinture sur verre.

Nous avons déjà rendu justice aux louables travaux de la manufacture de Sèvres, et aux progrès remarquables de ses productions, comme valeur de tons et comme habileté d'armature. Mais voici encore M. Maréchal, dont *l'Artiste* a déjà souvent signalé la haute et belle intelligence, qui vient tout d'abord se poser comme le premier peintre de vitraux dont puisse s'honorer notre pays. C'est toujours cet homme intrépide et persévérant qui, seul au fond d'une province, mène à bout l'idée qui le domine, à travers mille difficultés, et avec tout lui-même, car il y a loin de la pose de la première pierre du fourneau qui doit cuire le verre, à cette œuvre arrivée trop tard pour le salon et que nous avons admirée dernièrement, grâce à la noble hospitalité du Cercle des Arts.

Le sujet de cette vitre, destinée à la cathédrale de Metz, est l'*Apothéose de sainte Catherine.* La sainte vient de quitter la terre et monte au ciel, après l'achèvement de son douloureux sacrifice. Sa figure garde une empreinte ineffable de souffrance. Rien ne peut rendre le sentiment délicat de ce sourcil légèrement contracté et rayonnant, la grandeur du caractère du nez et de la bouche, le modelé des joues, la souplesse des cheveux et le charme de ce qui se passe sous cette paupière, que la sainte n'a pas encore osé relever, car elle est, pour ainsi dire, encore aveugle pour les gloires célestes; la couronne d'épines qu'elle portait sur sa tête, suivant une touchante et gracieuse légende, a fleuri pendant sa marche au supplice.

Elle est vêtue de deux couleurs héroïques, d'une robe blanche et d'un manteau rouge à larges plis. Au-dessus d'elle, s'élève une habitante du ciel, tenant un encensoir, et brûlant des parfums mystiques qui vont annoncer à tout le Paradis l'arrivée d'une sœur nouvelle. Au-devant d'elle, arrivent deux âmes charmantes, deux saintes qui, les mains dans les mains, regardent avec amour et de leurs beaux yeux ouverts la compagne que leur a faite le martyre. De ces deux figures, l'une est brune et vêtue de bleu, l'autre est blonde et habillée avec des harmonies pâles et violettes dont la parole ne saurait exprimer la suavité. Tout cela est noble et pur. Aussi le peintre, outre l'idée principale de la glorification du martyre, a-t-il voulu exprimer cette pensée : *Que le beau est le lien des êtres.* Les affections individuelles vivent éternellement dans l'amour de Dieu. La sainte monte au ciel avec le sentiment de la dignité de l'être par la grandeur divine, et les femmes qui viennent à sa rencontre, les mains unies, l'aiment, et l'aimeront toujours, à cause de ce qu'elle a de grand. Cette composition a, de plus, un mérite bien rare, et un côté dont ne se préoccupent pas assez les peintres qui, de nos jours, ont des travaux importants à exécuter : c'est le savant rapport de ses lignes avec les lignes du monument auquel elle est destinée. L'architecture, dans les temples gothiques, s'élève, passez-nous l'expression, jusqu'au cantique; de même la peinture sur verre, avec l'éclat éblouissant de ses tons transparents, avec la qualité des sujets qu'elle est appelée à traiter, doit être le cantique de la peinture et le lyrisme divin du dessin et de la couleur. Pour nous, nous le disons avec conviction, nous ne connaissons rien de plus remarquable dans l'art de la peinture sur verre, et, à part quelques *gothicités* volontaires de la part de M. Maréchal dans l'exécution des mains, nous ne savons aucun endroit donnant prise à la critique, dans cette œuvre merveilleuse.



Que si maintenant nous passons au côté technique du vitrail, nous reconnaîtrons la très-heureuse et très-simple combinaison des armatures, combinaison qui facilite au plus haut degré une convenable répartition de lumière sur chaque partie et sur l'ensemble de l'ouvrage. Nous signalerons la singulière vigueur des tons, la beauté des rouges et des violets, due aux travaux de la chimie moderne sur les garances, et rivalisant avec tout ce que l'ancienne peinture sur verre peut offrir de plus parfait.

M. Maréchal, qui semble avoir pour cachet particulier de rajeunir et de féconder les branches de l'art qu'il touche, qui a donné une physionomie nouvelle à un genre oublié, au pastel, et qui, par là, a su attirer sur lui l'attention des artistes et du vrai public, a conquis une belle place dans la science de la décoration des monuments publics et religieux.

M. Maréchal et le genre dans lequel il excelle nous amènent tout naturellement à parler de la découverte faite dernièrement par un amateur distingué, M. le marquis de Varennes, qui vient de trouver un moyen aussi simple qu'ingénieux de fixer le pastel. Que de regrets nous eût épargnés la découverte de ce procédé il y a quarante ans! Que de chefs-d'œuvre de grâce et de délicatesse il nous eût conservés! Grâce à lui, la filiation

du pastel, si fort en honneur aujourd'hui et si habilement exécuté, cette filiation avec les maîtres n'eût point été interrompue, et ce genre si doux et si gracieux, cultivé par des gens qui n'ont fait que de mauvaise peinture à l'huile, eût été peut-être pour eux un moyen de succès et de gloire que son éclat éphémère et sa susceptibilité leur ont toujours interdit.

L'ABBAYE DE WESTMINSTER.

(Fin.)



La chapelle de Henri VII, la plus vaste et la plus ornée, est un véritable édifice ajouté au vaisseau principal, dont il augmente la longueur d'au moins 120 pieds. Elle est surmontée, à l'extérieur, par quatorze tourelles gothiques, très-fines, très-légères, qu'unissent au corps principal un nombre égal d'arcs-boutants d'une grande hardiesse. La toiture, presque plate, repose sur les voûtes de la nef que soutiennent des piliers finement ciselés. Comme l'église elle-même, cette chapelle est formée d'une nef et de deux petites ailes en croix; elle se termine par un décagone présentant cinq petites chapelles ou retraites. On y arrive, sous un péristyle orné, par un escalier de marbre noir et trois portes de bronze doré travaillées avec un art et une délicatesse admirables. Au centre de chaque panneau l'on voit alternativement la rose blanche des Lancaster et la herse des Beaufort, emblèmes qui se retrouvent encore dans quelques vitraux des quatre rangées de fenêtres. Le milieu de la chapelle, pavé en carreaux de marbre noir et blanc, est occupé par le tombeau de son fondateur. Ce tombeau, en basalte noir, et en forme d'autel, chargé d'ornements divers, entouré d'une riche et solide balustrade de bronze ciselé, sur lequel Henri VII repose, ayant à ses côtés sa femme Elisabeth, est l'ouvrage du Florentin Pietro Torregiani, celui qui fut, au sortir de l'atelier, le rival de Michel-Ange, et à qui la jalousie fit quitter son pays pour courir la France, l'Angleterre, l'Espagne, où il a laissé les meilleures œuvres de son ciseau.

Les murailles de la nef et des ailes sont ornées d'une multitude de figurines fort estimées, qui représentent des patriarches, des prophètes, des martyrs, des saints de toute espèce. Mais la principale décoration de cette fameuse chapelle de Henri VII vient de la destination nouvelle qu'on lui a donnée. C'est là que sont armés les chevaliers de l'ordre du Bain, rétabli par Georges Ier en 1725, et dont le dernier chapitre s'est tenu, je crois, en 1812, sous Georges III, ou plutôt le régent, depuis Georges IV. De chaque côté de la chapelle, règne un double rang de siéges, ou stalles en bois sculpté, pareils à ceux des chanoines dans un chœur d'église catholique. Les stalles supérieures sont celles des chevaliers; les stalles inférieures, celles des écuyers. Toutes portent, sur des écussons en cuivre gravés, les armoiries du titulaire. Les stalles des chevaliers sont surmontées en outre de trophées d'armes fort curieux, car on y voit des casques avec panaches, dragons, griffons, lions, lionnes, chimères, bras menaçants, tout l'attirail des vieux blasons. Enfin, par-dessus les trophées, s'étendent des bannières pendantes, rangées comme les drapeaux des Invalides, et qui portent les noms des chevaliers, inscrits sous leurs armoiries. Parmi les noms que j'ai lus en courant se trouvait celui de sa Grâce le duc de Wellington, qui, après les deux campagnes de Portugal, n'était déjà plus sir Arthur Wellesley, mais qui, avant les campagnes des Pyrénées et de la Belgique, n'était encore que *Earl of Wellington*.

Je ne ferai pas la revue méthodique des dix ou douze chapelles qui resteraient encore à nommer : celles de Henri V, de Saint-Paul, de Saint-Benoît, de Saint-Edmond, de Saint-Érasme, etc. Il vaut mieux, j'imagine, indiquer brièvement les principaux tombeaux que renferme l'abbaye, non suivant la place qu'ils y occupent, mais suivant celle qu'occupèrent dans le monde les morts illustres dont ils couvrent la cendre.

Pour achever d'abord la liste des souverains, nous citerons, après ceux dont les noms précèdent, la grande Élisabeth, portant encore sur sa figure de marbre, dans ses yeux ronds et son nez crochu, l'air sec, impérieux, altier, qui convenait à son caractère; Marie Stuart, plus belle, plus tendre et plus faible; Édouard V et son frère Richard, tous deux assassinés; Charles II le restauré, non loin duquel est son restaurateur, le général Monck; Guillaume III, qu'appela au trône la révolution *glorieuse*, et qui sut fonder sa dynastie sur les vrais intérêts du pays; sa femme Marie; la reine Anne; et enfin George II, qui avait lui-même préparé son sépulcre dans les caveaux de la chapelle de Henri VII. Plusieurs de ces souverains, et quelques autres personnages, tels qu'Élisabeth, la reine Marie, la reine Anne, une duchesse de Buckingham, une duchesse de Richmond, Charles II, Chatam, Nelson, sont représentés une seconde fois, en cire, avec les habits de leur temps; et bien que ces poupées, dressées dans des armoires comme les figures d'un cabinet de curiosités, paraissent un peu bouffonnes en un tel lieu, on y retrouve avec intérêt la parfaite ressemblance des traits et l'exactitude des costumes.

Westminster n'est pas seulement le Saint-Denis de l'Angleterre, il en est encore le Panthéon; tous les hommes qui ont rendu de grands services à ce pays, ou qui l'ont illustré par leurs travaux, y partagent les honneurs et l'empire de la célébrité avec ceux qu'a jetés sur le trône le hasard de la naissance. Les hommes de guerre n'y sont pas en grand nombre. On cherche vainement le Prince-Noir, Talbot, Marlborough; Nelson, plus funeste encore à la France, est à Saint-Paul, presque seul. Westminster compte moins de grands généraux de terre et de mer, que de simples officiers morts en combattant. A côté de l'amiral Cornwallis et de son monument fastueux, où l'on voit, au pied d'une pyramide ombragée de palmiers, d'élégantes marines en bas-relief, sont le général Wolf, lord Ligonier, le major André, de simples capitaines. Un étranger se trouve parmi eux; c'est le général corse Pasquale Paoli, celui dont le nom excitait l'enthousiasme de Napoléon enfant,







Saint Bruno dans le Tyrol.

et auquel les Anglais ont donné l'hospitalité jusque dans leur temple.

Les hommes d'état sont plus nombreux, là, comme dans l'histoire d'Angleterre. Je ne citerai pas plusieurs anciens chanceliers des Tudor et des Stuarts ; mais, à notre époque contemporaine, lord Stanhope, lord Mansfield, dont le magnifique mausolée fut érigé, en 1801, par Flaxman, ce grand dessinateur de Dante et d'Homère; le comte de Chatam, père de Pitt; les deux illustres rivaux, William Pitt, ennemi acharné de la France, de sa révolution, de ses principes, et Charles Fox, qui ne put faire prévaloir une politique plus sage, plus humaine, plus utile aux deux pays; l'orateur Grattan; enfin, Georges Canning, héritier de Fox et vainqueur des tories.

Au milieu de cette foule de monuments funéraires et de noms peu connus au delà du détroit, on rencontre quelques célébrités européennes devant lesquelles l'étranger s'arrête avec plus de respect. Tels sont Camden, le savant antiquaire; Georges Kneller, qui fut peintre sous cinq rois, de Charles II à George Ier, et qui a rempli de portraits historiques tous les châteaux de la Grande-Bretagne (1); l'ingénieur Telford; le chimiste Humphry Davy, à qui l'industrie et l'humanité sont aussi redevables que la science; James Watt, qui n'inventa pas la vapeur, il est vrai, mais qui en inventa l'application et l'usage; Wilberforce, homme excellent, vrai philanthrope, que l'on n'aurait pas dû séparer de Howard, déposé à Saint-Paul; enfin, le grand Isaac Newton, qui devrait avoir son tombeau, comme Dieu son sanctuaire, non dans un édifice, non dans une contrée, mais dans l'univers, dont il a reconnu et posé les lois. En examinant sa statue, fort bien exécutée par un sculpteur dont je n'ai pu découvrir le nom, l'on est frappé de sa ressemblance avec un autre homme aux grandes vues et aux grandes œuvres, Michel-Ange. La figure de Newton est plus belle, sans doute, car il n'eut pas, comme Michel-Ange, le nez brisé dans sa jeunesse par un rival colérique; elle est aussi plus douce, plus réfléchie; mais pourtant, je le répète, la ressemblance est frappante dans la charpente générale de la tête, dans les lignes du visage, dans les traits, dans la physionomie. On a inscrit, sous la statue de Newton, ces paroles belles et justes : *Sibi gratulentur mortales tale tantumque exstitisse*; et plus bas : *Humani generis decus*.

De toutes les parties de l'église, celle que j'ai visitée avec le plus de soin, de recueillement et d'amour, c'est l'extrémité méridionale qu'on appelle le *coin des Poëtes (Poet's corner)*. Devant les effigies des rois et des politiques, on n'éprouve qu'une curiosité froide; mais au milieu de cette académie funéraire et silencieuse, parmi ces hommes dont le souvenir est toujours vivant, dont on peut même évoquer la présence, et qui parlent encore dans leurs ouvrages, le cœur s'échauffe ainsi que la pensée, et l'on se croit en présence de leur assemblée imposante, on se croit sous le regard de ces maîtres incontestés, qu'on admire, qu'on révère, et qu'on aime. Là sont réunis, groupés, pressés dans un étroit espace, presque tous les écrivains qui ont illustré la riche et puissante littérature anglaise, et que nous connaissons au moins par les travaux de nos traducteurs et de nos critiques : le vieux Ben Johnson, Chaucer, appelé l'*Ennius* anglais, Spencer, William Shakspeare, John Milton, Thomas Gray, Prior, Butler, W. Congrève, Mason, Gay, Wyatt, Isaac Casaubon, Dryden, Pope, Addison, Olivier Goldsmith, Rowe, Thompson, Shéridan. On regrette l'absence de Swift, de Fielding, de Sterne, de Hume, de Richardson; mais, parmi les plus grands, il ne manque guère que quatre hommes, deux des temps passés, deux des temps modernes; d'une part, Roger Bacon, le savant moine, et Vérulam Bacon, le grand chancelier; d'autre part, Byron et Walter Scott.

L'auteur immortel du *Paradis Perdu* n'a pas une place digne de lui; un petit tombeau tout près de la porte, pressé entre d'autres tombeaux, est trop mesquin pour un si grand nom : est-ce que le souvenir du pamphlétaire républicain aurait nui au poëte religieux? Shakspeare est plus dignement traité. Son mausolée, œuvre distinguée de Sheemakers, représente sa statue entière, sur un piédestal orné d'attributs et d'allégories. Il y a, dans cette statue, de la noblesse naturelle sans raideur théâtrale; mais le visage me semble trop rond et trop épanoui. On voudrait au grand poëte dramatique cette figure longue, austère, méditative, que lui donnent ses portraits gravés. Aux pieds de Shakspeare, sous une simple dalle de marbre noir, repose Shéridan, qui pouvait avoir sa statue parmi les hommes d'état, et qui a mieux aimé rester parmi les poëtes; puis, en face, un homme qui n'écrivit rien, mais qui fut comédien comme Shakspeare, et sans doute plus grand comédien, David Garrick. Sa présence là pourrait prouver la tolérance des anglicans, au moins pour le théâtre, tolérance si démentie sur tout autre point; mais le chœur seul de l'ancienne église catholique est consacré au culte; le reste n'est qu'un édifice profane.

Nous avons vu, parmi les hommes de guerre, un général étranger, le Corse Paoli. Nous trouvons aussi, dans le coin des poëtes, un autre étranger, grand poëte, en effet, quoiqu'il n'ait écrit ni en anglais ni en aucune langue parlée, le Saxon Georges Frédéric Handel. On sait que, né le 23 février 1684 (suivant l'inscription de son tombeau) à Halle, dans les environs de Magdebourg, Handel est mort à Londres le 14 avril 1759. Il était dès longtemps fixé dans cette ville, où il composa, avant la cécité qui affligea sa vieillesse, la plupart des œuvres considérables qu'il a laissées, à savoir quarante-cinq opéras, vingt-six oratorios, un *Te Deum*, des antiennes, des motets, des cantates, des sonates d'instruments, dont le recueil forme environ quatre-vingts volumes. Reconnaissants envers ce grand homme, que beaucoup d'entre eux croient très-naïvement leur compatriote, les Anglais ont toujours conservé le culte de sa musique. Maintenant encore, une espèce de corporation, composée presque en entier d'amateurs enthousiastes (*Sacred Music Society*), exécute les grandes œuvres de Handel, et celles de Handel seul, dans la vaste salle d'*Exeter-Hall*, avec des chœurs de trois cents voix, et un orchestre de deux cents instruments. Il faut avoir entendu là quelque oratorio comme *the Messiah*, *Judas Macchabœus*, *Sampson*, *Israel in Egypt*, pour se faire une idée de ce compositeur prodigieux, immense, qui mérite d'être appelé le Michel-Ange de la musique, car il manie aussi des masses, des foules de peuples, pareilles à celles du *Jugement dernier*. Je croirais volontiers que, par une sorte de réaction telle que l'esprit de contradiction en fait souvent naître même dans les choses d'art, le grand et légitime engouement des Anglais pour Han-

(1) Les peintres plus récents, tels que Joshua Reynolds, Benjamin West, Thomas Lawrence, sont dans les caveaux de Saint-Paul.

del lui a nui quelque peu dans l'opinion des autres peuples. Mais tout homme impartial qui lira ses œuvres avec un peu de connaissance et de goût, reconnaîtra, j'en suis convaincu, que, placé dans l'ordre des maîtres entre Marcello et Mozart, Handel a opéré en musique l'heureuse fusion des styles de l'église et du théâtre, et que, hormis les rhythmes, qui sont la création la plus personnelle du compositeur, il a transmis à ses successeurs la science complète, mélodie et harmonie, à laquelle on n'a rien ajouté d'important depuis ses ouvrages, où tous, même les plus grands, ont puisé à pleines mains. L'œuvre de Handel est l'encyclopédie de la musique.

Son monument, élevé par le sculpteur Roubiliac, est plus bizarre et plus théâtral que vraiment beau. Dans une espèce de niche ou de cabinet en marbre, on voit Handel composant debout devant une table où sont épars des cahiers de musique et des instruments, entre autres un cor, sans doute pour indiquer qu'il introduisit le premier, dans son orchestre, les instruments de cuivre connus de son temps. Le plus grand reproche que j'adresserais au sculpteur, c'est d'avoir trop déprimé le front, trop écrasé la vaste tête de son modèle, et j'en aurais le droit, non-seulement en vertu de la science phrénologique, suspecte à bien des gens, mais pour avoir vu un portrait de Handel jeune, où se découvrent clairement toute la vivacité de son humeur un peu fantasque, toute l'énergie de son caractère opiniâtre, tout le feu de son génie créateur et fécond.

S'il fallait maintenant, laissant à part la célébrité plus ou moins grande des personnages admis à Westminster, m'occuper uniquement du mérite des mausolées comme objets d'art, j'aurais peu de chose à dire. Il y a plus d'étendue dans certains monuments que de vraie grandeur, plus de bizarrerie dans d'autres que de variété. Les meilleurs sont les plus simples, des statues ou des bustes. Je ne crois pas qu'aucun d'eux puisse être comparé aux tombeaux des Médicis à Florence, de Paul III ou de Rezzonico à Rome, de Turenne à Paris, du maréchal de Saxe à Strasbourg. D'ailleurs, j'ai déjà nommé les principaux: parmi les anciens, celui de Henri VII, par Torregiani; parmi les modernes, ceux de lord Mansfield, par Flaxman, de lord Cornwallis, de Newton, de Shakspeare, par Sheemakers, et la statue de Watt, par Chantrey, dont la ressemblance est, dit-on, parfaite. Il y a pourtant deux autres tombeaux, et tous deux de femmes, que je dois mentionner, au moins pour la célébrité dont ils jouissent. L'un, celui d'Elisabeth Warren, exécuté par Westmacott, est une statue de jeune fille à demi nue, et presque accroupie comme la *Madeleine* de Canova. Cette figure m'a paru bien étudiée, bien rendue; mais je suis convaincu que ce qu'on y admire le plus, c'est l'imitation en marbre d'une chemise de grosse toile, de laquelle on compterait les fils, puérilité qui rappelle le *Christ sous le Suaire* et le *Péché dans le Filet*, de la chapelle *della Pietra de' Sangri*, à Naples. Quant à l'autre tombeau, je n'ai pu savoir ni le nom du sculpteur qui l'a fait, ni celui de la personne à laquelle il est consacré, car les *ciceroni* de Westminster, peu complaisants, quoique grassement payés et par avance, font passer les tombeaux devant les yeux d'un étranger comme le médecin de Sancho Pança faisait passer les plats sur la table du gouverneur. Tout ce que j'ai pu comprendre, c'est qu'il s'agit d'une dame qui, longtemps enfermée dans un cachot, mourut en revoyant le jour, lorsque son mari venait de la délivrer. Cette scène est représentée sur la partie élevée du monument. Au-dessous, la Mort décharnée, franchissant la porte entr'ouverte de la prison, se retourne, et touche du bout de sa faux la prisonnière expirante. Comme on voit, c'est une composition étrange, théâtrale, prétentieuse. Mais il faut convenir qu'elle offre de belles parties d'exécution. Le squelette de la Mort, entre autres, est vigoureusement rendu dans ses détails et dans son mouvement. A l'heure où les ténèbres commencent à descendre des vastes nefs, il doit former une effrayante apparition.

A côté de l'église proprement dite, religieusement conservée dans son intégrité, sont encore quelques beaux débris du *Monastère de l'Ouest* (West-Minster). On ne trouve plus, il est vrai, ni l'ancien sanctuaire, lieu d'asile inviolable, où plusieurs rois ont cherché un refuge, ni la vieille aumônerie, restée célèbre, parce qu'en 1474, William Caxton y établit les premières presses connues en Angleterre, et y imprima son livre du *Jeu des Échecs*. Mais, en sortant de l'église par les bas-côtés du sud, deux portes donnent accès dans les cloîtres qui subsistent encore en leur entier. Suivant l'usage, c'est un grand carré, formé de quatre longues avenues recouvertes par des arcades. Leur pavé et leurs parois latérales sont presque uniquement composés de pierres tumulaires qui couvrent, si je puis accoupler ces deux mots, plusieurs générations de moines. On retrouve aussi quelques-uns des anciens caveaux, aux murailles de dix-huit pieds d'épaisseur, dont les voûtes massives, qui ont caché sans doute bien des mystères hideux, portaient les vastes dépendances du chapitre. La grande salle, à laquelle on arrive par un riche portique gothique, et qui fut construite en 1220, présente une forme ingénieuse et singulière. C'était un octogone parfait, au centre duquel s'élevait un unique pilier, solide, orné, majestueux, sur lequel venaient aboutir en s'amincissant les huit voûtes en ogive qui partaient des murailles. Cette salle, dont il est difficile à présent de bien saisir l'ensemble, a été transformée en galeries où sont déposées les archives de la couronne. C'est dans ces archives curieuses à plus d'un titre, que l'on conserve le grand cadastre d'Angleterre, dressé sous Guillaume le Conquérant, immédiatement après le partage des terres entre ses barons. On l'appelle *the Dooms day book*, mot à mot, le *Livre du Jour du Jugement* (*Liber diei magni Judicii*), nom qui lui fut donné par les Saxons, parce qu'il contenait, dit M. Augustin Thierry, leur sentence d'expropriation irrévocable. Ce sont, m'a-t-on dit, deux gros volumes in-4°, bien entiers et fort lisibles encore, quoique écrits depuis bientôt huit siècles. Cette ancienne salle du Chapitre, aujourd'hui défigurée par sa nouvelle destination, reçut en 1377, avec la permission de l'abbé, la Chambre des Communes, qui l'occupa près d'un siècle, jusqu'au règne de Henri VI, lorsqu'elle transporta le lieu de ses séances à la chapelle Saint-Étienne, où elle est restée sans interruption jusqu'à l'incendie du 16 octobre 1834.

Si quelque chose est plus antipathique et plus insupportable que le faste des vivants, c'est le faste des morts. Rien ne me paraît plus ridicule et plus choquant qu'une pompeuse sépulture. La pyramide de Giseh n'a pas rendu plus grand le Pharaon inconnu dont elle couvre les cendres, et je ne crois pas que la reine Artémise ait montré plus de vraie douleur et de regrets sincères pour avoir élevé, aux frais des Cariens, le fameux monument de son époux Mausole. Mais s'il est permis,

s'il est utile et noble d'entourer les morts d'éclat et de grandeur, c'est assurément lorsqu'une nation choisit ses hommes d'élite, les réunit dans un temple, consacre leur mémoire par des inscriptions et des statues, en fait ses dieux domestiques; lorsqu'elle les présente avec orgueil aux nations étrangères, et excite chez les générations nouvelles la louable émulation d'en augmenter le nombre. Voilà ce qui doit faire absoudre Westminster aux yeux des plus rigides; voilà ce qui peut faire désirer que l'on élève aussi parmi nous le Panthéon de la France.

Louis VIARDOT.

CRITIQUE DRAMATIQUE.

Débuts. — Phèdre. — Le Bourgeois de Gand.



Voici le temps où une troupe de pèlerins et de pèlerines dramatiques accourent demander l'hospitalité à la Comédie-Française; le père noble et la soubrette, l'amoureux et l'ingénue, la reine et la grande coquette, viennent frapper aux portes du théâtre de la rue Richelieu, et dire d'une voix suppliante : Ouvrez-nous, pour l'amour de Molière, de Corneille ou de Victor Hugo. Le Théâtre-Français, qui tient, dans la saison où nous sommes, à ressembler aux montagnards écossais, abrite généreusement les hôtes qui se présentent, et ne leur vend pas ses faveurs; mais comme le soleil luit pour tout le monde, il ne garde pas longtemps chacun sous son toit. Place pour tous, Messieurs et Dames! Il dit à ceux qu'il renvoie : A l'année prochaine; et laisse ainsi l'espérance au fond de leur valise, comme elle était au fond de la boîte de Pandore. Parmi les heureux élus qui ont trouvé grâce devant le comité et obtenu leur installation dans la maison, nous devons signaler Mlle Augustine Brohan et M. Leroux.

Vous savez ce que vaut ce nom de Brohan, comme il a été porté, que de finesse il rappelle; parole originale et vive, sourire spirituel et mordant, franchise incisive qui ne dépasse jamais les limites du bon goût : il y a dans les souvenirs que réveille ce nom l'idée d'une parfaite comédienne, qui n'est ni celle-ci ni celle-là, mais qui, empruntant la devise des Rohan, peut dire avec orgueil : *Brohan suis*. Certes, un tel nom emporte une grande responsabilité, et pour paraître digne fille de sa mère, Mlle Augustine avait beaucoup à faire; elle a réussi; elle a déployé beaucoup d'intelligence et de vivacité. Une soubrette, et il en manquait une à la Comédie-Française, a donc été trouvée; on a reconnu en elle le sang Brohan, et le théâtre s'est empressé de prendre à son service une fille à la mine éveillée, dont la langue n'est nullement embarrassée, et qui n'a ni les mains dans un manchon, ni les pieds dans une chancelière. A côté de Mlle Augustine Brohan, s'est fait remarquer, par ses bonnes manières et par une diction correcte, un jeune amoureux, M. Leroux, sorti du Conservatoire, et qui, chose extraordinaire, n'en est pas plus mauvais pour cela. La Comédie-Française a eu raison de distinguer ces deux sujets.

Nous devons joindre à ces noms, quoique le théâtre ne se soit pas encore prononcé, celui de M. Milon, dont le jeune talent est plein d'avenir. Dans l'*École des Jeunes Filles*, M. Milon s'est montré, à la *Renaissance*, un comédien bien inspiré. Le Théâtre-Français a besoin de jeunes gens qui sachent jouer la comédie moderne; les salons du monde offrent un Conservatoire qui en vaut bien un autre, et où elle fera bien, si elle le peut, de recruter ses jeunes premiers. M. Milon lui convient sous ce rapport. Nul doute que M. Scribe ne tire un excellent parti de ce jeune homme, familiarisé de bonne heure avec le ton de la bonne compagnie. M. Milon a d'ailleurs derrière lui de fortes études : il sait la plupart des rôles tragiques du répertoire, et dans *Britannicus* il a tenu convenablement un rôle très-ingrat. Mais c'est surtout dans les pièces modernes qu'il nous paraît destiné à tenir un rang distingué. Il faut à la Comédie-Française un jeune premier de ce genre; elle ne l'a pas. On ne doit pas s'abuser là-dessus.

Nous sommes forcés de dire à Mme Pastelot qu'elle ne possède pas le charme nécessaire pour jouer Valérie, surtout après Mlle Mars. Il est des rôles qui n'ont pas une grande valeur par eux-mêmes, et que la perfection avec laquelle ils ont été créés rend presque impossibles pour les autres. Valérie est un de ces rôles-là. Mme Pastelot a été mal conseillée.



La tragédie a réclamé Mlle Maxime, qui a apporté beaucoup d'ardeur au rôle de Phèdre, mais dont les moyens n'ont pas toujours répondu au zèle. Quel rôle, aussi, que celui dont cette jeune personne avait osé soulever le fardeau! Qu'il est difficile de représenter

> . . . . la douleur vertueuse
> De Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse!

Cependant Mlle Maxime a montré de l'intelligence; on aurait tort de ne pas encourager ses débuts. Qui a fait en grande partie Mlle Rachel? le succès. Laissez souffler le vent de la faveur!...

Phèdre reporte naturellement l'esprit au commencement de l'année 1677, et rappelle une grande injustice : on sait qu'une coterie composée de Mme la duchesse de Bouillon, du duc de Nevers, de Mme Deshoulières, opposa à ce chef-d'œuvre de l'art la *Phèdre* de Pradon.

Il reste à ce sujet une lettre peu connue de Valincourt, critique distingué du dix-septième siècle, et dont les opinions épistolaires faisaient autorité comme celles de Balzac et de Saint-Evremond : « Que pensez-vous, Monsieur, du sort qu'eut la *Phèdre* de Racine aux cinq ou six premières représentations? vit-on jamais mieux ce que c'est que la prévention et jusqu'où la cabale est capable de porter les hommes les plus éclairés? Car il est bien vrai que durant plusieurs jours Pradon triompha, mais tellement que la pièce de Racine fut sur le point de tomber, et à Paris et à la cour. Je vis Racine au désespoir. Cependant, si jamais ouvrage parfait fut mis au théâtre, c'est sa *Phèdre*; et s'il y eut jamais tragédie impertinente et méprisable de tout point, c'est celle de Pradon.» S'il y eut jamais un sonnet grossier et plat, c'est aussi celui que Madame Deshoulières composa à cette occasion. Valincourt aurait dû en même temps la renvoyer à ses moutons. Le public ne tarda pas, heureusement, à venger Racine, et la *Phèdre* de Pradon tomba bientôt dans la

honte de l'abandon. Cette pièce est misérable, en effet : Pradon, outre le tort de vouloir lutter avec le génie de Racine, a cru pouvoir, malgré Euripide, Sénèque et la tradition, supprimer l'amour incestueux de Phèdre, en ne la mariant pas encore à Thésée. N'a-t-elle pas raison alors de préférer le fils au père, Hippolyte jeune et florissant, à Thésée vieux et flétri? Ce qu'il y a de plus comique dans la querelle des *deux Phèdre*, c'est que Pradon avait pris son succès au sérieux; la préface de sa *Phèdre* est curieuse; il prétend que Racine et Boileau ne sont pas des honnêtes gens, parce qu'ils ont le bonheur de faire les vers mieux que lui.

La *Phèdre* de Racine, composée avec un art merveilleux, demande des acteurs consommés qui en fassent valoir toutes les intentions; on ne saurait taire que la dernière représentation de cette tragédie a été vraiment déplorable; on voit rarement, la débutante exceptée, un tel ensemble de médiocrités; c'était une réunion de talents dignes de la *Phèdre* de Pradon.

On annonce les débuts de Mlle Héléna Gaussin, belle personne, qui a dans la taille toute la majesté des reines. Nous avons déjà vu Héléna Gaussin au Théâtre-Français. On assure que des études nouvelles l'y maintiendront cette fois-ci. Si la beauté suffisait pour être une grande actrice, Mlle Héléna Gaussin aurait peu de rivales; elle porte un beau nom consacré par les hommages de Voltaire; espérons qu'elle s'en rendra digne. On annonce encore les débuts de Mme Halley, dont on dit beaucoup de bien; l'excellent Joanny s'y intéresse : cela prouve déjà beaucoup.

La reprise du *Bourgeois de Gand* a été des plus heureuses; le drame est généralement mieux joué que la tragédie au Théâtre-Français, et cela vient peut-être de ce que la plupart des acteurs qui y règnent actuellement ont été élevés à l'école du drame. La pièce de M. Romand a des défauts, mais elle possède d'énergiques qualités qui l'ont empêchée de vieillir comme presque toutes les œuvres du même genre. Elle se recommande par une grande habileté scénique, d'autant plus étonnante, que l'auteur en était à son coup d'essai. Il a fait un coup de maître. C'est la lutte de la Flandre, au seizième siècle, contre la domination espagnole, qui est en question, et il s'agit aussi de l'étrange dévouement d'un Belge attaché au duc d'Albe comme son secrétaire, et le poussant dans la voie des rigueurs, pour que le peuple irrité se révolte à la fin. Don Juan de Vargas, qui signe des arrêts de mort et assiste à de continuelles exécutions, s'est attiré, à bon droit, la haine et le mépris de ses concitoyens; on ignore que c'est un d'Artewelde, et qu'il est dévoré, au fond du cœur, d'une flamme patriotique; dans les temps de révolutions, les lois morales sont quelquefois déplacées comme les lois politiques; le bien et le mal se confondent; la règle se perd, on ne sait plus comment juger les hommes. Les crimes ordinaires deviennent quelquefois des vertus. Brutus est allé à la postérité par un assassinat. Mais, quelque liberté qu'on donne à la pensée, il est difficile de croire qu'un patriote sincère fasse décimer ses amis et connaissances pour sauver le reste de son pays. Don Juan de Vargas a l'air d'être guidé plutôt par un sentiment personnel de vengeance contre le duc d'Albe, que par l'amour de la patrie. M. Romand a même créé, pour ainsi dire, des impossibilités dramatiques; et il n'en sort que par des tours d'adresse que les plus vieux auteurs lui envieraient. Don Juan de Vargas et le duc d'Albe n'en viennent-ils pas à se disputer un fils, comme les deux femmes qui parurent devant Salomon? et Vargas, se rappelant sa position de citoyen, tombe aux genoux du duc d'Albe qu'il méprise et qu'il hait, et renonce à ses droits de père, les véritables, il le sait bien.

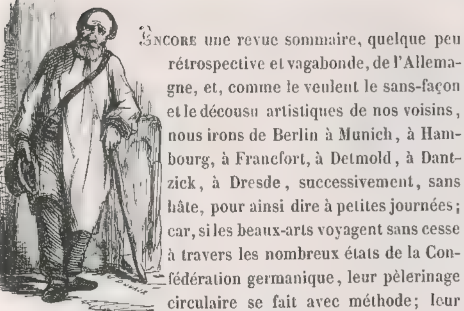
Quelle que soit l'exagération de ce drame, il a du mérite ainsi que nous l'avons dit, et le succès qui l'avait accueilli autrefois à l'Odéon l'a suivi au Théâtre-Français. Beauvallet, chargé du rôle que Lockroy avait créé, n'y pouvait pas mettre plus d'intelligence que cet acteur, parce qu'il est difficile d'avoir plus d'intelligence que Lockroy, mais il y a mis plus de vigueur d'exécution. Cependant, ajoutons que Beauvallet, emporté par la sonorité de son organe, qui semble agir sur ses nerfs comme la fanfare sur le coursier, n'a pas toujours mis sa voix puissante à l'unisson de la situation. Dans la scène nocturne entre don Juan de Vargas et le comte Lowendeghem, il aurait fallu des sourdines à cet instrument trop éclatant, de peur de troubler le bal voisin. Cela dit, louons-le amplement de la physionomie qu'il a donnée à don Juan de Vargas. La diction de M. Guyon nous a paru trop souvent saccadée; cette manière coupe l'intérêt. Geffroi a convenablement représenté le duc d'Albe; on sent le peintre dans l'arrangement de son costume, et le bon acteur toujours. M. Drouville a de la chaleur, mais il n'est pas encore tout à fait naturalisé au Théâtre-Français. Mlle Doze a joué avec un grand charme le rôle d'Iseult, rôle qu'elle a su rendre important. Cette jeune personne a trouvé là encore l'occasion de déployer ses moyens, et de prouver que le drame, comme la tragédie et la comédie, peut s'appuyer sur son jeune et précieux talent. Ainsi Mlle Doze se trouve attachée désormais au théâtre par un triple nœud, quoi qu'on puisse faire contre elle, car les cabales qu'elle pourrait rencontrer de nouveau retomberaient encore sur leurs auteurs ; il n'est pas hors de propos de le répéter. Mlle Doze a fait de grands progrès du côté du naturel; elle est de plus en plus simple et vraie; elle a compris qu'on aurait tort de se travailler pour produire de l'effet, quand on a par-devers soi une bonne nature de comédienne, ouverte à toutes les impressions. Il suffit de rendre ce qu'on sent, de parler sans art. Lorsqu'on est aussi jolie qu'elle, on se fait facilement écouter. Enfin Varlet a donné au rôle de Jéronimo un cachet tout particulier; il a su y répandre une sorte de gaieté qui affaiblit tout ce qu'il peut y avoir d'odieux dans le caractère d'un agent subalterne qui obéit aveuglément aux ordres sanguinaires de ses maîtres.

Il est fortement question d'un second Théâtre-Français qui viendrait rendre la vie littéraire à l'Odéon. Tous les bons esprits de la presse ont approuvé le projet; l'établissement du second Théâtre-Français est nécessaire, ne fût-ce que pour rendre le premier meilleur.



CHRONIQUE DES BEAUX-ARTS

EN ALLEMAGNE.



ENCORE une revue sommaire, quelque peu rétrospective et vagabonde, de l'Allemagne, et, comme le veulent le sans-façon et le décousu artistiques de nos voisins, nous irons de Berlin à Munich, à Hambourg, à Francfort, à Detmold, à Dantzick, à Dresde, successivement, sans hâte, pour ainsi dire à petites journées; car, si les beaux-arts voyagent sans cesse à travers les nombreux états de la Confédération germanique, leur pèlerinage circulaire se fait avec méthode; leur marche est patiente, sinueuse, presque compassée. On dirait qu'ils veulent laisser le temps à la lenteur allemande de comprendre, au flegme général de se changer en enthousiasme, aux acclamations de surgir; et, de fait, si l'admiration n'a pas le mérite de la spontanéité, les artistes n'y perdent rien; l'attente a toujours ses dédommagements.

L'accueil que Cornélius, appelé, comme l'on sait, à Berlin par le roi de Prusse, a reçu dans cette ville hospitalière, a été aussi brillant que cordial. Un grand dîner a eu lieu en son honneur, auquel assistaient toutes les sommités de l'art; une couronne de lauriers a été posée sur sa tête; des discours et des odes de circonstance ont été lus et déclamés. Le héros de la fête était si ému, que c'est à grand'peine s'il a pu proférer quelques mots de remerciement. Le soir, les élèves de l'Académie lui ont donné une sérénade aux flambeaux; puis, afin de clore dignement cette heureuse journée, ils se sont rendus en masse au village voisin de Tempelhof; là, ils ont fait, *more germanico*, de copieuses libations de vin et de bière, et porté des toasts chaleureux; on s'est pris de querelle avec des paysans qui n'entendaient pas raillerie, et cette orgie nocturne s'est terminée par une sanglante lutte, qui a coûté la vie à l'un de ces jeunes artistes, atteint d'un épouvantable coup de faux. C'était là un triste présage; et, en effet, déjà sont venus pour l'illustre peintre bavarois, après les bruyantes joies de l'arrivée, les durs mécomptes du séjour et les critiques amères. « Que fera Cornélius à Berlin? se sont écrié les envieux; « créera-t-il une nouvelle ère artistique, ou soufflera-t-il de « l'enthousiasme à ceux qui n'en ont pas? Cornélius n'a plus « qu'à se reposer sur ses lauriers; qu'il ne vienne surtout pas « nous imposer son école et sa manière, car il n'a de véritable « grandeur que dans la composition; il n'est ni dessinateur « comme Begas, ni coloriste comme Lessing. » Cornélius, cependant, compte mener à Berlin une vie laborieuse et active. Il a exprimé le désir de peindre les fresques du musée royal; il va s'occuper de la décoration du *salon blanc* dans le château royal. A Berlin encore, le roi a accordé une pension viagère de 500 écus (1,800 francs) à M. Lippmann, inventeur d'une machine qui sert à imprimer et à copier les tableaux peints à l'huile. Sa Majesté a ordonné, en outre, d'établir un comité chargé de fournir à M. Lippmann tous les moyens nécessaires de perfectionner sa découverte. Dans le château royal, M. Kallenbach de Graudenz a exposé, en bois de tilleul mélangé de papier, nombre de grands monuments civils et religieux de l'Allemagne, et c'est un assez curieux spectacle que ce pêle-mêle bizarre de styles différents, représentés tous là par les églises gothiques de Fribourg, de Strasbourg et de Magdebourg; les hôtels-de-ville de Dantzick et de Breslau, qui datent aussi du Moyen-Age; certaines maisons particulières de Cologne appartenant au siècle de Louis XV; l'arsenal de Dantzick, construit au dix-septième siècle; la tour dite Muhlenbourg de Brandebourg, élevée en 1411 par maître Henri Brausberg; la Glyptothèque et la Pinacothèque de Munich, œuvres de Klenze; le château du comte Dzialinski, près de Posen, et le pavillon royal de Magdebourg, exécutés sur les plans de M. Schinkel, architecte actuel de Sa Majesté Frédéric-Guillaume.

A Munich, le roi de Bavière a offert la direction de l'Académie des Beaux-Arts à M. Overbek, qui a répondu par un refus; à son défaut, on pense toujours, vous le savez, que la faveur royale tombera sur M. Schnorr. M. Schwanthaler est dans ce moment occupé à modeler pour la ville de Francfort la statue de Goethe; son atelier renferme en outre diverses figures colossales, telles que feu le grand-duc de Bade, le baron Kreitmeyer; commandés par les jurisconsultes bavarois, et le modèle en plâtre de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, destiné par le roi Louis à être placé sous le dôme de Spire, où le malheureux monarque allemand a déjà deux fois subi l'épreuve de la persécution et du martyre, car sa statue fut renversée par l'armée française au temps de Louis XIV, et sous la révolution, lors de la célèbre invasion du général Custine; la tête de Rodolphe résista seule aux hasards de la mutilation et de la chute, et la conservation en est d'autant plus précieuse que, si l'on en croit la chronique, l'artiste contemporain avait longtemps suivi l'empereur, pour étudier consciencieusement ses traits, et rendre plus fidèlement les plis et les rides de son visage. D'autre part, M. Amsler a publié la gravure des fresques de Cornélius dans l'église Saint-Louis, qui se trouve déjà exposée chez les éditeurs de Paris; et le même artiste va, sous peu, livrer au public *le Triomphe de la Religion dans les Beaux-Arts*, d'après la première ébauche d'Overbek; l'original se trouve au musée de Francfort, et rappelle, dit-on, pour la composition, l'École d'Athènes de Raphaël. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, est entouré des saints du christianisme, et tient à sa main la plume et le crayon; non loin de lui se groupent les poëtes et les artistes de toutes les époques; au milieu, coule la fontaine de vie; à droite, s'élève une église; à gauche, la vue se perd dans un vaste paysage.

A Detmold, on travaille avec ardeur au monument d'Arminius, et les plaisants d'outre-Rhin, feignant de méconnaître les titres du héros germain à cette preuve éclatante de la durée des souvenirs nationaux, et de contester même sa douteuse existence, se demandent pourquoi l'on ne vote pas aussi un monument au père avoué du genre humain. Le prince Albert, époux de la reine Victoria, a souscrit pour cent écus; le roi de Prusse, qui ne néglige aucune occasion d'encourager les idées patriotiques, pour cinq cents. Les fondements doivent être jetés au commencement du mois de septembre. A Heidelberg,

un comité s'est formé dans le but d'ériger une statue au député badois, M. Rotteck, professeur à l'université de Fribourg, et l'un des coryphées de l'opposition parlementaire, à Bade. A Dantzick, les États ont résolu d'élever un monument au grand Frédéric. A Dusseldorf, M. Schadow exécute un tableau allégorique, *la Piété et la Vanité*, divisé en deux compartiments; M. Roehler a peint une Suzanne dont on vante beaucoup la couleur, tout en critiquant le dessin. *Jean Huss devant le concile de Constance*, par M. Lessing, avance rapidement, et le peintre consacre ses heures de loisir au paysage; M. Voehland traite l'épisode si connu de l'*assassinat du chanteur Rizzio aux pieds de Marie Stuart*, et M. Achembach achève une grande tempête. A Mayence, un amateur distingué, M. Mezler, qui vient de mourir, a légué à la ville une fort belle galerie de tableaux, au milieu desquels on remarque une Galatée de Raphaël.

A Hambourg, une exposition s'est ouverte, dans laquelle dominent les artistes belges et hollandais. On cite, parmi les toiles les plus dignes d'attention et les plus estimées des acheteurs, les *Trois Baisers*, par M. Hoyall, sorte d'allégorie qui figure les trois grandes époques de la vie, l'enfance, la jeunesse et la vieillesse; le *Christ bénissant les enfants*, par le professeur Oesterley de Gœttingue; le *Tocsin des Matelots à Helgoland*, par M. Rodolphe Jordan; la *Leçon de chant*, par M. Hophgarter, où l'on voit un musicien battant la mesure, et une jeune fille qui, la rougeur sur le front, chante le *Troubadour* de Boïeldieu; le *Repos des Fauconniers sur la bruyère*, par M. Jacobs, d'Anvers; la *Fontaine de Blankenese*, par M. J. Gensler; la *Sieste*, par M. Kauffmann, où l'on aperçoit un paysan et une paysanne couchés à l'ombre d'un hêtre, contre le tronc duquel s'appuie un vieillard qui dort les yeux ouverts, à la manière des pâtres; les *Bohémiens dans une forêt*, par M. Lichtenheld; *un Vieillard donnant la bénédiction à sa fille*, par M. Hussin, de Bruxelles; *Catherine Howard épiée par l'Alchimiste de Henri VIII*, par M. François, de La Haye; *Geneviève de Brabant*, d'après Tieck, par M. Charles Bennerts, où Golo, dans l'attente du comte Siegfried, s'amuse à écouter les chants de deux bergers; l'*Amour dans la chaumière*, par M. Braekelaer; et la *Femme du Maréchal-Ferrant*, qui chante devant une madone, car la scène se passe en Italie, à côté du berceau de son enfant endormi, au son de la guitare et au bruit du marteau; œuvre de M. Van Brée.

A Dresde, enfin, des artistes français ont entrepris la décoration du théâtre, et en dépit des jaloux du lieu, les éloges pleuvent de toutes parts sur eux; la peinture de décors est peu cultivée en Allemagne, et la grande toile de la nouvelle salle, exécutée par le professeur Hubner, a été généralement trouvée faible et décolorée. Faut-il donc s'étonner du succès légitime de nos compatriotes et de l'exquise politesse des peintres les mieux famés de la ville, qui ne craignent pas d'avouer leur surprise et de dire naïvement que les Français ont fait ce que les Allemands n'auraient jamais pu faire.



ALBUM DE L'ARTISTE.

HOMÈRE. — SAINT BRUNO DANS LE TYROL.

Le tableau d'Homère, par M. Leloir, tableau qui fut à juste titre remarqué au Salon, et que le roi vient d'acheter, est une de ces compositions heureuses qui plaisent tout d'abord par je ne sais quelle simplicité pleine de charme et dont l'heureux aspect fait aisément comprendre dès la première vue qu'il *y a quelque chose là*. Le tableau de M. Leloir n'est pas irréprochable, sans contredit; il y a certaines imperfections qu'il serait facile de signaler, mais il renferme aussi des qualités rares et éminentes, une entente parfaite et véritablement antique du sujet, une sobriété d'ajustements, une simplicité de couleur, une disposition facile et harmonieuse. Regardez son Homère; c'est un beau vieillard, inspiré, robuste, dont la tête rayonne d'intelligence, dont la pose est calme, dont le corps à demi nu ne porte nulle part l'empreinte d'infirmités hideuses; pas de sales haillons, de misère étique, nulle trace de bassesse dans sa pauvreté; c'est encore le divin Homère d'Hérodote et de Plutarque. De beaux jeunes hommes et de belles jeunes femmes, d'un caractère noble et vraiment grec, écoutent dans différentes attitudes les chants du rapsode, assistant tour à tour avec lui aux conseils des dieux, mettant le ciel aux prises avec la terre, sondant les replis du cœur humain, et trouvant dans ses vers comme un répertoire complet de toutes les connaissances mythologiques, historiques et géographiques de son temps. Un pareil sujet, digne de M. Ingres, demandait à être traité avec une grande sévérité et une grande convenance; il fallait une composition digne et calme, sans grands effets de couleur, sans turbulence de pinceau, mais aussi sans sécheresse et sans monotonie; M. Leloir a su éviter ces divers écueils avec une adresse et une habileté qui lui font honneur, et dont le succès et l'estime publique l'ont justement récompensé.

— Par quel hasard le Tyrol, beau comme l'Italie à la fois et comme la Suisse, pays poétique s'il en fut, hospitalier, riche d'une végétation magnifique, a-t-il jusqu'à présent échappé aux prôneurs insipides des grandes routes, et aux périodes cicéroniennes des confectionneurs d'itinéraires? A part l'un des plus grands poëtes de ce temps-ci et de tous les temps, le chantre de *Rolla*, l'auteur de la *Confession d'un Enfant du Siècle*, de ces délicieux petits proverbes épanouis, comme des ronces et des églantines au parfum sauvage, du caprice ou de la fantaisie du poëte, nul, que nous sachions, ne s'est préoccupé hautement de cette admirable contrée; c'est à peine si les géographes lui donnent un dédaigneux souvenir en passant, tout préoccupés qu'ils sont des merveilles enregistrées et patentées. Pourtant, quelle nature plus riche et plus variée? où trouver des entassements de rochers aux escarpements plus bizarres, aux neiges plus splendides? Où trouver mieux que là ces pelouses en fleurs que le soleil veloute d'un



SALON DE 1841.



A. Leloir, Pinx et Lit.

Imp. Petit & Bertauts

Homère

SALON DE 1841.

vert si charmant et si doux? ces massifs d'arbres parmi lesquels se détachent, avec leur sombre feuillage, les pins et les mélèzes? des torrents plus rapides et d'un cours plus romantique? des cascades plus sonores, des grottes plus profondes? C'est la Suisse avec le soleil de Milan, avec l'air pur d'Hyères ou de Nice. Dans ces solitudes vivent d'austères anachorètes, et ces Thébaïdes fleuries retentissent parfois des sonneries de la prière, se mariant, dans les harmonies du soir, aux grelots et aux mugissements des troupeaux.

Prenez-moi la sandale et la pique ferrée;
Elle est là sur les monts, la liberté sacrée!

a dit le poëte dont nous parlions tout à l'heure; oui, la liberté meurt sur le fumier des villes; c'est dans ces âpres sentiers, dans ces gorges profondes, sur ces plateaux perdus sous la nuée, qu'il faut l'aller chercher; c'est là qu'a été M. Brune, et son courage a eu sa récompense : il a fait un tableau vrai, pittoresque, remarquable à plus d'un titre, et qu'il appartenait à M. Lepetit de traduire à son tour avec son savoir et son bonheur habituel.

HERCULE AUX PIEDS D'OMPHALE.

(Fin.)



De fondation, on dînait, chez Me Bénard, à 5 heures précises, et Magog, quand il vit son maître à table, s'empressa d'aller chercher et de placer solennellement devant lui le crâne monté en coupe sur lequel avait compté Phantasus.

— Voilà un verre bien lugubre et qui n'invite guère à boire, dit Me Bénard.

— Fi! cher cousin, reprit Valérie, de lord Byron ceci pouvait être une boutade terrible, sinon une prétention puérile; mais se faire original à la suite!

Jacobus, qui coupait une aile de volaille, y joignit un morceau de son pouce.

D'ailleurs, depuis le matin, il marchait de surprise en surprise. Le Parisien, qui s'était attendu à éblouir la Provinciale, avait été ébloui par elle. Rien n'étonnait cette petite fille. Il avait eu beau risquer les idées les plus vertigineuses, elle les raillait avec une impertinence facile comme de vieilles connaissances qu'on traite sans cérémonie. Notre héros ne pouvait revenir de ce petit ton décidé avec lequel on discutait ses hardiesses, on renversait ses grands mots. S'il parlait Shakspeare, on lui ripostait Dante, et quand il se lança dans les Francesco Barbieri et les Paolo Cagliari, on reprit : Dites tout simplement le Guerchin et Véronèse, allez. C'était à n'y pas croire. — Et pas l'ombre d'affectation ou de pédantisme, se disait Jacobus. On voit que c'est sa langue naturelle que parle là ma cousine, et que toutes ces idées lui sont réellement familières. Tudieu! est-ce que je vais me laisser battre? Allons donc, cher oncle! fume donc encore un cigare...

— Merci, merci, fumer un cigare peut vous paraître agréable, mais être fumé par lui me semble humiliant. — Ah çà, beau neveu, il y a bal ce soir chez le receveur. Est-ce que tu ne vas pas donner le bras à ta cousine?

— Oh! père, il faudrait que Jacques fît le sacrifice de deux bons pouces de sa chevelure. Nous ne sommes pas à Paris, ici. On nous suivrait dans les rues, et Dieu sait que de chuchotements et de rires étouffés accueilleraient mon cavalier à son entrée!

— Comment donc, chère Valérie, dit Jacobus, peut-on acheter trop cher le droit de ne pas vous quitter?

— Suis-je assez lâche! pensait-il, tandis que sa chevelure absalonienne tombait sous l'impitoyable ciseau. Je ne pourrai reparaître à Paris de six mois. A coup sûr, c'est une malice diabolique qui pousse ma cousine à m'imposer toutes ces épreuves. Mais elle a de si beaux yeux!

Et au bal, Jacobus fut empressé comme un commis de boutique, et presque naturel, il faut le dire. C'est qu'aussi Valérie était si simple, si charmante! Elle paraissait comme une reine pleine de grâce et d'aménité au milieu des beautés un peu exagérées de la préfecture; mais, avec une exquise modestie, elle dédaignait le facile triomphe des railleries qui eût tenté un esprit médiocre. Jacobus était fasciné, et, quand il ne pouvait danser avec sa cousine, il restait dans l'angle d'une croisée à voir ses beaux petits pieds se baigner dans les ondes limpides et frissonnantes de la musique. — Valsez-vous? lui demanda-t-elle. Il entamait l'hymne-apostrophe de Childe-Harold. — Bah! propos de boiteux! interrompit Valérie. Mais, reprit-elle avec un adorable sourire, puisque vous ne valsez pas, la valse me fatigue. — Et elle ne valsa ma foi pas de la soirée. Ce qu'elle retirait aux autres, ne le lui donnait-elle pas, à lui?

— C'est singulier, pensait le soir Me Bénard en s'enfonçant sous ses couvertures. Voilà pourtant un jeune homme qui croit à Dieu tout comme son arrière-grand-père! Qu'on nous vante donc le progrès des lumières!

— Faut-il l'aimer? se disait Valérie avec une petite moue boudeuse, tout en détachant les fleurs de sa coiffure. Il a des façons un peu bizarres; mais il ressemble tant à sa mère! Oh! il y a, certes, bien des ressources dans cette âme-là; seulement, de son esprit et de son cœur, c'est son esprit qui est l'aîné. Bah! nous verrons demain.

— Est-ce que je l'aimerais? se demandait Jacobus en s'enveloppant de sa robe de chambre. Moi, amoureux! Quelle chute!

— Monsieur, dit Magog, n'écrivez-vous pas à monsieur Phantasus, comme vous l'avez promis?

— Si fait, si fait. Que diable vais-je leur conter? Mentons un peu :

« Amis, le premier acte a été enlevé d'emblée. J'ai sauvé à mon entrée dans la ville deux femmes qui se noyaient. Vous comprenez de quels triomphes je suis assailli. Incendie géné-

ral des cœurs. A demain les détails, car ce soir je suis brisé. Quant à ma cousine..., trois mots : Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu. Adieu. » Il faudra pourtant voir à vaincre demain.

Deuxième Journée.

— Cher oncle, vous devez avoir par ici quantité de sangliers et de loups? demandait Jacobus, négligemment appuyé sur son beau fusil damasquiné et jouant avec un énorme couteau de chasse.

— Oui-dà, cousin, dit Valérie survenant; puisque vous voilà armé en guerre, vous devriez bien, pendant que je serai à la messe, nous aller chercher sur la grande route une douzaine de mauviettes. J'adore les mauviettes. Et prêtez donc un peu votre grand coutelas à Brigitte, pour tailler ses brochettes.

— Certainement..., je suis..., croyez-le bien..., tout à vos ordres, balbutia notre Nemrod consterné. — C'est un démon que cette enfant-là! pensait-il.

Allez, moineaux insolents et bavards, vous pouvez bien voleter et caqueter en paix au-dessus de la tête de Jacobus! Le pauvre garçon ne songe pas à vous déclarer la guerre. Il a bien assez de la bataille que se livrent dans son cœur mille sentiments opposés. Tout le monde sait l'histoire de ce débauché qui, en écoutant je ne sais quel philosophe, se mit à jeter loin de lui, une à une, les roses fanées de sa couronne, les franges souillées de son manteau. Ainsi faisait Jacobus, et, à chaque parole de sa cousine, il avait sacrifié irrésistiblement les fleurs les plus coquettes de ses métaphores, les oripeaux les plus chatoyants de ses pensées. Mais s'il cédait, ce n'était pas sans honte et sans lutte. L'amour lui tenait l'oreille gauche, mais la vanité l'oreille droite, et il allait comme un ours en laisse. Par ici, il entrevoyait le regard finement railleur de Valérie; par là, le sourire profondément sarcastique de Phantasus. Dans les tintements de cette cloche d'église que le vent lui apportait si distincts, il croyait tantôt reconnaître la douce voix du passé qui lui parlait de souvenirs chéris, et tantôt les éclats ironiques d'un ricanement infernal.

— Ah çà! se dit-il enfin dans un beau transport lyrique, le lion peut bien épargner la brebis, mais qu'il se laisse pastoralement mener lui-même au bout d'un ruban rose, ce serait trop fort. Montrons nos griffes! — Et il griffonna en effet six strophes amoureuses les plus dithyrambiques du monde.

Mais lorsqu'il rentra, bien déterminé à mettre le feu aux quatre coins du cœur de sa cousine, il trouva Valérie assise au piano, qui lui fit signe de ne pas l'interrompre. Je ne sais quelle mélodie suave et calme chantait sous ses jolis doigts agiles. Jacobus contemplait avec ravissement la céleste figure de la jeune fille. Il tira doucement de sa poche sa malencontreuse poésie, la déchira en mille morceaux, et quand Valérie, relevant la tête, lui demanda : Eh bien! avez-vous fait bonne chasse, cousin?

— Je n'ai chassé qu'aux rimes, et je rends, vous le voyez, la liberté aux pauvrettes, répondit Jacobus en effeuillant au vent son inspiration.

— Pour qui donc étaient ces vers?

— Pour qui, si ce n'est pour vous, chère Valérie?

— Alors, pourquoi ne pas me les donner?

— Parce qu'en vous regardant, je me suis aperçu qu'ils étaient indignes de vous.

Mais Valérie avait retenu au vol quelques bribes de papier, où, je ne sais comment, *passion éternelle* rimait à *aile*, et *votre beauté d'ange* à *orange*. Je ne sais pas davantage pourquoi elle se prit à sourire, et si ce fut de satisfaction pour l'idée ou par raillerie pour l'expression. Mais je sais encore bien moins pourquoi Jacobus rougit, devint amer et méchant, et entama *ex abrupto* une dissertation saint-simonienne tendant à établir que le mariage était une niaiserie, et que, quant à lui, il n'aimerait jamais qu'une autre Mlle de Lespinasse, une Justine de Liron nouvelle, qui serait sa sœur et sa camarade sans jamais lui demander son nom.

Eh bien, Valérie écouta tout ce manifeste anti-social avec l'indulgent sourire d'une jeune mère qui se complaît aux gentils radotages de son petit enfant. Et qui sait ce qu'elle pensait? Ces jeunes âmes ont parfois de si singulières envies de souffrir! Toujours est-il que cette passion qui rompait si brusquement avec la loi ne paraissait pas effaroucher Valérie, et la mauvaise humeur de Jacobus tomba vite devant cette tolérance intelligente, rusée peut-être. Enfin, d'un accord tacite, ils redevinrent bientôt les meilleurs amis du monde.

Mais cette seconde journée devait être, sans contredit, la plus féconde en péripéties et en incidents de tout genre. Après le dîner, Brigitte, la nourrice, entra au salon, tenant une lettre. — N'est-ce pas que ce n'est pas ici monsieur Jacobus Pictor? dit-elle.

— Si fait, nourrice, c'est moi, répondit Jacobus un peu décontenancé.

— Comment, monsieur mon neveu, vous avez renié le nom de votre père? Vertubleu! ne vous appelez-vous plus Jacques Lepeintre?

— Pardon, mon oncle...; un nom de guerre..., un enfantillage.

Et Jacobus leva les yeux sur sa cousine et vit le maudit sourire du matin qui voltigeait encore sur ses lèvres. — Ah! ah! dit-il d'une voix mordante et colère en décachetant la lettre, ah! ah! c'est de cette coquette de Sylvia.

Il regarda de nouveau Valérie. Cette fois elle ne souriait plus, mais une larme roulait lentement sur sa joue pâle. Elle s'enfuit précipitamment chez elle et s'y enferma.

— Il ne m'aime pas! s'écria-t-elle en tombant sur une chaise.

— Dieu du ciel! est-ce qu'elle m'aimerait? se dit Jacobus ravi, en rentrant dans sa chambre.

— Maître, vous allez écrire à M. Phantasus, n'est-ce pas? lui dit l'impitoyable Magog.

— Sans doute, cher Magog, sans doute, tiens, j'écris :

« Mes bons, mes excellents amis, je vous chéris tous comme des frères. Croiriez-vous bien qu'il n'est pas tout à fait impossible que Valérie finisse un jour par m'aimer? »

Troisième Journée.

Cette journée-là s'annonçait bien. Dès le matin, le soleil brillait, le vent était doux et parfumé. Quand Jacques descendit à l'aube, il trouva Valérie déjà debout.

— Si vous voulez me donner le bras, Jacques, nous irons faire une promenade à ma retraite favorite.

Ils s'éloignèrent de la ville, et, par une longue allée de pins, ils arrivèrent, après une demi-heure de marche, à la source

d'une délicieuse fontaine toute fraîche d'ombre et de silence. De grands arbres y formaient une voûte épaisse de verdure, d'où l'on pouvait cependant voir au loin le soleil semer de perles la prairie et le ruisseau de diamants. Jacques et Valérie n'avaient pas prononcé un mot durant le chemin, et pourtant il me semble qu'ils avaient beaucoup parlé. Ils s'assirent sur le gazon. Valérie était tout émue et inquiète. Rêveuse, elle effeuillait lentement un bouquet de roses dans l'onde noire. Presque toutes les feuilles s'arrêtaient à quelques pas, retenues par une longue branche de peuplier qui barrait le courant. Quelques-unes seulement dépassaient l'obstacle et allaient se perdre parmi les myriades d'étincelles que faisait pleuvoir dans l'eau le soleil.

— Que n'envoyez-vous toutes vos roses à cette belle lumière scintillante? dit Jacques.

— Laissez, Jacques, répondit Valérie avec un doux sourire un peu triste, laissez. J'aime mieux qu'elles restent à l'ombre comme mes journées. Celles qui s'en vont là-bas sont précisément celles que je regrette et qui me semblent perdues, voyez-vous.

Un long silence suivit.

— Écoutez-moi, Jacques, reprit enfin Valérie, non sans quelque trouble et quelque hésitation. Ecoutez-moi; si vous étiez un homme de tous les jours, je ne vous parlerais pas comme je vais le faire. Jacques, prenez ma main. Je me fie à votre loyauté, à votre amitié. Souvenez-vous que votre mère m'a aimée comme son enfant, et que vous êtes vraiment bien mon frère. Enfin, dites-moi, Jacques, — et la pauvre enfant fondit en larmes, — aimez-vous réellement une autre femme?

Que répondit Jacques? D'honneur, je n'en sais rien. Les deux enfants étaient seuls, c'est vrai; mais, chose étrange, ils se mirent alors à parler si bas, qu'il n'y eut plus moyen d'entendre.

Tout ce que je puis dire, c'est qu'on vit Jacobus tomber très-classiquement à genoux, et que le soir il oublia d'écrire à ses amis.

ÉPILOGUE.

Quelques jours après, Jacques et Valérie étaient dans le salon; Jacques prêtait docilement ses mains à Valérie, qui dévidait un écheveau de soie. Il embrouillait tous les fils, et on riait, on se disputait, il fallait voir.

On annonça monsieur Lélio, — le voyageur en Suisse.

— Terre et ciel! Hercule aux pieds d'Omphale! s'écria en entrant Lélio stupéfait.

Mais Jacques, sans se déconcerter : Chère Valérie, je vous présente Lélio, un de mes bons camarades, avec lequel je me suis battu il y a six mois, ce qui fait que depuis ce temps nous sommes les meilleurs amis du monde, comme il convient à des gens qui se sont fourni l'un à l'autre l'occasion d'être braves. — Lélio, je te présente ma femme.

Et, en effet, ils se marièrent vertueusement et bourgeoisement; que voulez-vous que je vous dise? Je suis même forcé d'ajouter que le ciel bénit leur union, c'est-à-dire qu'ils moururent jeunes et encore amoureux, qu'ils furent peu affectionnés de leurs voisins, et généralement considérés comme des sauvages et des égoïstes, — et qu'ils n'eurent pas du tout d'enfants.

PAUL MEURICE.

THÉATRES.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE : Première représentation de *Giselle* ou les *Wilis*, ballet en deux actes, de MM. Saint-Georges et Théophile Gautier, musique de M. Adolphe Adam, décors de M. Ciceri.

La croyance aux wilis est une superstition particulière aux peuples slaves, si elle ne l'est point à l'imagination de notre ami Henri Heine, qui, en qualité de poëte rêveur, allemand et ami de ce fantastique qui fait si bien dans sa littérature, est fort capable de l'avoir inventée. C'est lui, du moins, qui, dans son livre sur l'Allemagne, nous rapporte que, parmi les populations slaves, on croit que les jeunes filles mortes avant le mariage peuvent devenir wilis. Il ne nous dit rien de l'âge auquel on cesse d'être apte à passer à cet état, d'où nous concluons pour les fiancées jeunes, qui sont les seules poétiques. Quoi qu'il en soit, ces pauvres wilis, qui n'ont pu danser à leur propre noce, sortent toutes les nuits de leur tombe pour danser entre elles, et si elles rencontrent sur la grande route, car elles s'assemblent de préférence aux carrefours des grands chemins, le fiancé d'une vivante plus heureuse qu'elles, il faut qu'elles l'enlacent et le fassent danser jusqu'à ce qu'il meure fort inutilement pour lui, puisqu'on ne connaît pas de wilis mâles.

Une superstition, une tradition qui danse toujours, cela revenait de droit à l'Opéra, à condition toutefois que le sujet serait traité avec tact et en ménageant toute la fraîcheur de cette poésie mieux que ne peuvent le faire nos chorégraphes ordinaires. C'est pourquoi deux hommes, qui n'ont probablement jamais dansé un pas de leur vie, mais qui entendent l'art d'amuser et d'émouvoir leur prochain, se sont substitués en cette occasion aux hommes du métier, et ils ont bien fait. On a fait aussi fort bien, depuis l'avénement de M. Scribe et de la *Somnambule*, d'accueillir ces précieux intrus qui savent ce qu'il faut faire et même ce qu'ils font, témoin le *Diable amoureux* et le présent ballet de *Giselle*.

La susdite Giselle est une paysanne de la Bohême, si vous voulez, puisqu'il faut qu'elle soit Slave pour obéir à la tradition, et adorée du prince Albert de Silésie pour obéir aux auteurs du ballet. Ce prince Albert, qui s'est déguisé en berger pour plaire à cette bachelette, est un Corydon mis a une assez rude épreuve. La donzelle veut bien écouter de doux propos d'amour et y répondre, mais elle veut surtout danser sans cesse, et l'on ne saurait lui faire sa cour sans danser aussi.

Mais dansez donc, dansez donc! lui dit-elle,
Ne faites plus de compliment.
On n'offense pas une belle
Quand on danse bien joliment.

(Première citation. On ne saurait rendre compte de ce ballet sans citer beaucoup de vers de tous les régimes. Ceux-ci, qui datent de l'Empire, appartiennent à un opéra de Catel.)

Le prince se résigne à danser le plus possible, si ce n'est

quand il est dérangé par Hilarion, paysan stupide, mais amoureux aussi de Giselle, et qui possède au moins la clairvoyance de la jalousie. Il espionne tant et tant, qu'il finit par découvrir les hardes de gala du prince, dont celui-ci a sans doute fait un paquet pour les reprendre quand il sera bien repu d'amours champêtres. Grand scandale! La bergère se désole de ce qu'un prince ait osé l'aimer. On ne voit ces choses-là qu'à l'Opéra. Ajoutez qu'elle s'est affaibli le tempérament par sa danse sempiternelle. Toutes ces émotions amènent une crise violente dont elle meurt.

> Hélas! que j'en ai vu mourir, de jeunes filles! etc., etc.
> . . . .
> Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée; etc., etc.

(Deuxième citation. Mais, comme tous mes confrères ont fait celle-ci, je crois inutile de la donner au grand complet.

Pendant qu'on était en train de citations, c'était bien le cas, pour quelque voltigeur de l'Empire, d'ajouter que Giselle mourait d'amour et d'une fluxion de poitrine. Pourtant, je ne sache pas qu'aucun feuilletoniste émérite ait cédé à la tentation.)

La pauvre bergère n'est plus qu'un souvenir dans ce monde, et il nous reste à apprendre ce qu'elle peut devenir dans l'autre vie. A minuit, au milieu d'un paysage mélancolique et sauvage, la lune aspire le parfum des fleurs. Au-dessus des calices et des corolles, vous voyez s'élever une vapeur diaphane, et de cette vapeur se dégager une forme de femme ailée : c'est Myrrha, la reine des wilis. A son appel mystérieux, chaque fleur s'ouvre, et envoie une wili à la reine, qui forme sa ronde fantastique. La tombe de Giselle est là. C'est une sujette de plus. La reine l'évoque; la nouvelle morte se lève avec des ailes, et saisit l'occasion de danser comme une pauvre jeune fille qui n'a plus autre chose à faire. Albert vient pleurer et prier sur sa tombe. L'ombre de Giselle l'attire, le lutine, et le fourvoie au moment où elle s'aperçoit que le jeu pourrait devenir dangereux pour lui. Survient par aventure Hilarion. Pour celui-ci, point de pitié! c'est juste : il est laid, bête et fâcheux. Les wilis le font danser et tournoyer de telle sorte, qu'il perd la tête, et tombe dans un abîme, à la grande joie des cruelles danseuses. Albert revient. Les charmants fantômes, qui ont senti le goût du sang, en veulent maintenant à celui-ci. C'est en vain que Giselle veut le défendre, elle n'en a pas le droit. Quand on a partagé la curée des autres, il faut leur faire part de ses amants et de ses danseurs. Elle essaie d'abord de danser d'une façon peu engageante; mais elle s'anime, se passionne, et fait tourner la tête à Albert. C'en est fait, il va partager le sort d'Hilarion, quand l'aurore paraît. Les wilis et leur puissance nocturne se fondent comme les vapeurs crépusculaires. Giselle s'affaisse dans sa couche tumulaire ombragée de riches plantes et de fleurs. Elle n'a que le temps de recommander au prince la princesse Bathilde, créature aussi bonne que noble, qui raffole d'Albert, et s'est levée avant l'aube pour l'arracher à ses stériles amours. Le prince de Silésie a trop appris de choses pendant cette nuit pour ne pas sentir tout le prix d'une belle princesse vivante telle qu'est Mlle Forster. Il se borne, par une transition sentimentale, à cueillir une fleur sur la tombe de Giselle, et donne sa main à Bathilde.

Nous ne connaissons pas de sujet plus fait pour un ballet et où l'on sente moins le besoin de la parole. Le second acte est une suite de scènes charmantes et ingénieuses, combinées avec une grande fraîcheur d'imagination. Mme Grisi-Perrot joue et danse le rôle de Giselle en mime supérieure et surtout originale. C'est un astre bien et dûment indépendant au milieu de ces étoiles dansantes qui se cotisent pour former d'obscures constellations.

M. Adam, qui a fait la musique de *Giselle*, n'a point, comme dans la *Fille du Danube*, gaspillé une foule de jolies idées qui suffiraient à la fortune d'un opéra-comique, mais les rognures de cet aimable compositeur valent tout autant, sinon mieux, que beaucoup de musiques soi-disant neuves. Il a eu de plus le bon esprit d'emprunter à M. Burgmuller une valse bien véritablement allemande.

M. Ciceri s'est réveillé pour peindre deux nouvelles décorations, et celle du second acte doit donner à penser à ses jeunes émules.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : Première représentation des *Deux Voleurs*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Girard. — Première représentation de *Frère et Mari*, paroles de MM. Humbert et Polak, musique de M. Clapisson.

La race des Robert-Macaire a crû et multiplié partout. Les théâtres royaux ont voulu en avoir leur part, et on leur en a arrangé une plus ou moins accommodée ou dénaturée, comme il convient de le faire quand il s'agit de servir un régal populaire à des palais plus délicats ou plus dégoûtés. Voici donc un petit Macaire à l'usage de l'Opéra-Comique, Macaire accessoire, et qui ne peut s'élever, pour le moment, au premier emploi du genre.

Jean de Beauvais est un voleur par état; le chevalier de Solanges, lui, ne fait profession que de ravir des cœurs. Tout deux, sans pourtant se concerter, ont résolu de s'introduire pendant la même nuit dans la maison des champs du greffier Gibelin. Celui-ci vient d'y amener, pour y passer la lune de miel, sa jeune et nouvelle épousée, et l'écrin de diamants d'icelle, lequel vaut 30,000 fr. Naturellement, Jean a parié qu'il volerait l'écrin, et Solanges qu'il fêterait la première nuit des noces aux lieu et place dudit greffier. Il lui a donc adressé, au nom du chancelier, un ordre de venir, pour affaires d'état, sur-le-champ à Versailles. La place étant ainsi préparée pour les deux larrons, ils y pénètrent en effet, et la pauvre femme est exposée à toutes sortes de dangers. En attendant le retour de son mari, elle se met à feuilleter des dossiers et des rapports de police où elle trouve la révélation du double pari qui la menace. Son parti est bientôt pris. Au séducteur elle fait peur du voleur, au voleur elle annonce la présence d'un petit cousin. En même temps son mari revient furieux de la mystification dont il a été dupe, et elle l'engage à instrumenter contre Solanges et Jean de Beauvais. Par une cruauté impardonnable, elle fait passer l'amoureux pour le voleur, et réciproquement. Jean de Beauvais profite de l'occasion pour se faire *restituer* une tabatière d'or appartenant à Solanges, et que celui-ci a dû lui voler à l'Opéra. Le greffier croit à tout; le gentilhomme est trop faible pour protester utilement, et Gibelin, trop faible pour garder ses prisonniers, les relâche tous deux.

Le public a beaucoup ri de cet imbroglio vif, amusant et spirituel. M. Girard, chef d'orchestre du théâtre, a écrit pour cette petite comédie une petite partition disposée avec une

adresse et une élégance peu communes. Le style du musicien, sans être bien original, est souple, léger, et parfaitement approprié à ce genre de composition. L'ouverture et le duo des *Deux Voleurs* sont les morceaux les plus remarqués.

Huit jours s'étaient à peine écoulés que l'Opéra-Comique, avec un redoublement d'activité que nous louons de grand cœur, donnait, sous le titre de *Frère et Mari*, la première représentation du petit ouvrage que voici :

Eugène Melcour, jeune peintre de talent comme tous les peintres de comédie, ne s'est pas fié à son seul mérite pour parvenir. Il a meublé richement appartement et atelier, pris groom et le reste, a paru beaucoup au bal et dans les soirées fashionables, et surtout s'est fait pousser par une certaine comtesse de Marcigny, dont le cœur paraît s'émouvoir pour tous les jeunes gens de mérite. Pour mieux réussir par cette voie, Eugène s'est bien gardé de dire qu'il est marié. En effet, pendant qu'il nage dans ce luxe d'emprunt, sa femme est restée à Brest, où elle est obligée, pour pouvoir vivre, de donner des leçons de musique. Si elle paraissait ici, elle contrarierait les plans de son mari, qui, par une capitulation de conscience assez ordinaire, s'est laissé aimer, c'est-à-dire s'est fait aimer de la comtesse, qui doit lui faire obtenir une place de conservateur d'une galerie royale. Justement Mme Melcour arrive de Brest, où elle s'ennuie fort, d'autant plus qu'il lui faut repousser vertueusement toutes les tentatives d'abordage (style consacré) de M. de Valbert, lieutenant de vaisseau. Grand embarras d'Eugène, qui, naturellement, ne fait connaître à sa femme qu'une partie de la vérité, et lui persuade de passer pendant quelque temps pour sa sœur. Surviennent Mme de Marcigny, qui veut envoyer son peintre chez le ministre, puis M. de Valbert, qui se décide à lui demander la main de sa sœur. Melcour aurait bien envie de donner à celui-ci la cale sèche, et à la comtesse le conseil de s'aller promener au bois; car ce qu'il redoute avant tout, ce sont les confidences des deux femmes. Il faut pourtant qu'il les laisse seules. La chose arrive comme il l'avait prévu. Mme de Marcigny est plus qu'expansive; et, quand il revient, sa femme est déjà traitée en belle-sœur par la comtesse. Pour comble de malheur, le ministre envoie à celle-ci la commission de conservateur qu'elle a demandée pour Eugène, en insinuant fort méchamment que ce présent lui sera bien plus agréable quand il le recevra de la femme qu'il aime. Le moment de l'explication fatale est arrivé. Melcour revient très-facilement aux sentiments d'honneur et de délicatesse, vu qu'il lui est impossible de faire autrement, puisque la polygamie est un cas pendable. Mme de Marcigny, qui n'est jamais au dépourvu en fait de tendresse, retrouve un *ancien* à elle dans Valbert, qui l'épouse très-volontiers.

C'est encore une comédie très-amusante, spirituelle et morale par-dessus tout, car il faut bien que l'Opéra-Comique corrige les mœurs. M. Clapisson a fait sur ce joli canevas une très-jolie musique qui met bien des cœurs en danse. L'ouverture, si c'est là une ouverture, commence par une suite d'accords qui ont bien l'air de répondre à une précédente phrase qu'on n'a pas entendue; mais ces accords sont suivis d'un charmant morceau concertant entre le cor, le basson et tous les autres instruments à vent, qui se mêlent successivement à cette piquante conversation. Les couplets du groom et le rondo de Melcour sont écrits avec beaucoup de verve et d'originalité. Le duo des deux époux a toutes les grâces des nocturnes publiés par l'auteur, mais il n'est guère plus neuf. Celui des deux femmes paraîtrait plus important, s'il était mieux chanté. Le duo en mouvement de valse, entre la comtesse et Valbert, a fait fureur, et fera fanatisme chez ce monde qui aime tant les mouvements de valse. En résumé, nous faisons à M. Clapisson et au théâtre notre compliment très-sincère.

A. SPECHT.

THÉATRE DU VAUDEVILLE : *Les trois Étoiles.*

Cette pièce, dont le sujet est emprunté à une nouvelle de M. Charles de Bernard, *la Femme de quarante ans*, a une certaine allure de bon goût et de comique tout à fait inusitée. — Mme de Flavières a épousé un homme fort pointilleux sur le chapitre conjugal, si pointilleux, qu'il a tué, à ce qu'il croit du moins, un galant qui rôdait de trop près autour de son Eudoxie, et que les résultats de ce duel l'ont forcé, pour ainsi dire, à changer de nom et de résidence. C'est maintenant à Boulogne-sur-Mer qu'il exerce cette ombrageuse surveillance, qui n'empêche cependant pas M. Boisgontier, jeune dandy du meilleur ton, d'être l'heureux courtisan de Mme de Flavières; la jalousie du mari va éclater de nouveau, quand une adroite explication de Mme de Flavières détourne les soupçons sur un brave M. de Pomenars, oncle de M. de Boisgontier, et qui vient chercher son neveu, qui lui paraît s'attacher beaucoup trop aux bords de la mer pour un homme prêt à se marier. Il est temps qu'il revienne d'ailleurs : la famille de sa future lui a dépêché un vieux loup de mer, chargé, comme Alcantor du *Mariage forcé*, de résoudre la question d'une façon ou d'une autre; or, cet héroïque messager n'est autre que le lieutenant Garnier, le premier soupirant de Mme de Flavières, qu'il croit morte de désespoir, et qu'il pleure toujours, et la victime de la jalousie féroce du mari. La reconnaissance est superbe; M. de Boisgontier, Garnier, et un petit cousin, Edouard de Sergy, qui, dans ce moment même, supplante le dandy, reconnaissent tous trois, à une commune monomanie des vers de M. de Lamartine, et à une commune dévotion aux *étoiles*, qu'ils doivent regarder sans cesse, — la nuit bien entendu, — qu'ils sont la dupe d'une coquette, et s'adressent mutuellement des félicitations qui ressemblent à des condoléances.

Cette pièce de MM. Jaime et Halévy est amusante et bien jouée; Lepeintre jeune, dans un rôle ingrat, est fort divertissant; Bardou et Fradelle ont joué d'une façon très-satisfaisante.

PALAIS-ROYAL : *Les Economies de Cabochard. — Mlle Sallé.*

Cabochard, Balochard, Galochard, Lustucru, Potichon, Chiquacier! quels noms! quelle euphonie! quel harmonieux calendrier du vaudeville! Voilà donc à quel degré de comique nous sommes descendus! plaignez-vous donc qu'on parle lestement de braves gens qui s'appellent ainsi! Ce Cabochard est un assez mauvais drôle, qui bat le guet, fait des dettes, révolutionne la Grande-Chaumière et le bal Musard, *au demeurant, le meilleur fils du monde*. Or, cet honnête garçon a com-

pris le vide des choses humaines et le néant des affaires du monde; il se retire dans sa mansarde, résolu à n'en plus sortir et à expier ses folies passées dans la méditation, la prière et l'économie; il veut développer ces instincts champêtres qui mènent à la vertu, et pour ce faire, il arrose une caisse de giroflée qui fleurit sur sa croisée. Mais voici que la caisse tombe justement sur l'étalage d'un faïencier; vous jugez du dégât! Un joueur d'orgue passe sous sa croisée et lui jette un paquet de chansons; Cabochard, qui croit qu'on insulte à son malheur, enveloppe un bouchon de carafe dans les malencontreuses brochures, et jette tout à la volée; du coup, il casse une glace de deux cents francs chez un autre de ses voisins, miroitier pour vous servir, et pour surcroît de malheur, sa maîtresse passe en chantant sous ses croisées, au bras d'un rival. Voilà notre ami furieux, car cela comble la mesure; las de Paris, dégoûté de tout, furieux contre les faïenciers et les miroitiers, mais surtout furieux contre les femmes qui sont plus fragiles que la faïence et les glaces, il s'élance sur l'impériale de la diligence de Chartres, et court se marier dans sa famille. Ce vaudeville, où l'on apprend que *les macaronis sont des tuyaux de pipe fricassés avec du mauvais beurre*, est joué avec beaucoup de rondeur et de verve par Achard, qui occupe seul le théâtre pendant toute la durée de la pièce.

Mademoiselle Sallé est un vaudeville qui vise à la comédie d'intrigue et qui y réussit quelquefois; Mlle Sallé, danseuse célèbre de l'Opéra, courtisée par l'ambassadeur de Hollande, M. Vanderstronk, ennuyeux comme une allégorie, le chevalier de Mailly, amoureux comme un roman, et le sieur Saint-Amour, triton ordinaire de l'opéra, laid comme une chenille et sot comme un tuteur, est envoyée en ambassade, par M. de Choiseul, auprès de lord Beresford, jeune ministre anglais dont elle a repoussé les avances. A Londres, elle doit trouver des instructions secrètes; mais il faut partir à l'instant, et, pour éviter tout soupçon, il convient qu'elle se fasse enlever. Ces derniers mots sont entendus par le chevalier de Mailly, qui rôde sans cesse autour de sa loge; notre galant ne fait ni une ni deux, il emporte dans ses bras Mlle Sallé, au moment où le rideau se lève pour son entrée en scène; une voiture attend à la porte, c'est celle de M. Vanderstronk; mais dans les grandes occasions on n'y regarde pas de si près, et, fouette cocher! le premier acte est joué!

Maintenant nous voici à Londres, où, dans les instructions dont on lui a parlé, Mlle Sallé apprend qu'il s'agit d'empêcher les gouvernements d'Angleterre et de Hollande de signer un traité de commerce désavantageux pour la France; l'influence de la danseuse sur lord Beresford étant connue, on a pensé qu'elle voudrait bien l'employer tout entière pour donner une autre face aux choses; en d'autres termes, M. de Choiseul a pensé qu'il obtiendrait son traité en échange de sa danseuse, et, comme disent les vaudevilles nautiques dont nous sommes poursuivis depuis quelque temps : — Va de l'avant! — Or, la belle est vertueuse; c'est singulier, mais c'est comme cela; le marché ne lui convient pas du tout; d'un côté, elle voudrait bien faire quelque chose pour M. de Choiseul, qu'elle porte dans son cœur; mais de l'autre, elle voudrait que cela ne lui coûtât rien. A force de ruses, elle allume donc la guerre entre Vanderstronk, qui l'a suivie, et lord Beresford, en piquant mutuellement leur amour-propre, et elle se démène si bien qu'elle finit par faire conclure au profit de la France le traité de commerce que désirait si vivement l'amoureux Hollandais. Puis, sa mission remplie, et au meilleur marché possible, elle reprend la route de Paris, en compagnie du chevalier de Mailly, qui, pour le coup, n'a pas besoin de l'enlever une seconde fois.

Mlle Déjazet en sylphide a paru burlesque; mais il faut dire qu'au second acte elle est mise avec beaucoup de goût, et qu'elle joue d'ailleurs à ravir; Sainville est très-amusant dans le rôle de Vanderstronk. On a proclamé, au milieu de bravos mérités, les noms de MM. Bayard et Dumanoir, les auteurs de cette pièce, qui aura le succès des *Premières armes de Richelieu*.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Itinéraire descriptif et historique de la Suisse, par A. Joanne. — Traduction de Tacite, par M. Panckouke. — La Physiognomonie de Lavater. — La Physiologie du Commerce des Arts, par M. C. Roehn.



QUELQUES semaines encore, et il ne sera plus permis à un homme *comme il faut* de vivre à Paris. Le monde artistique et fashionable aura pris son vol pour d'autres climats moins désagréables et moins changeants que le nôtre; il ira s'abattre sur toutes les capitales de l'Europe; de Londres à Constantinople, de Naples à Saint-Pétersbourg. Adieu donc, beaux oiseaux voyageurs! qu'un bon génie vous accompagne pendant la traversée, et vous procure sur la terre étrangère tous les plaisirs que vous cherchez en vain dans votre patrie. Mais si vous avez eu l'heureuse idée de vous diriger du côté des Alpes, vers cette contrée chérie de Dieu, qu'on appelle la Suisse, permettez-nous de vous donner un conseil amical : n'oubliez pas de vous munir au départ d'un beau livre, qu'un jeune avocat littérateur vient de publier tout récemment, à la librairie Paulin. — Ce livre, il sort des presses de l'habile imprimeur de l'*Artiste*, M. Lacrampe et Ce. Il est orné de deux vues des Alpes, gravées sur bois, et d'une belle carte routière, imprimée sur toile, innovation qu'on ne saurait trop louer; enfin, il est relié à la manière anglaise, avec une toile cirée imprimée en or. C'est assez vous dire combien l'exécution matérielle a été soignée.

M. Adolphe Joanne, l'auteur de l'*Itinéraire descriptif et historique de la Suisse*, a parcouru pendant sept étés consécutifs les contrées dans lesquelles il essaie de guider les voyageurs. Il a tout vu, tout vérifié par ses propres yeux, et de plus, il a consulté avec une patience de bénédictin les divers ouvrages français et étrangers publiés jusqu'à ce jour sur ces divers pays. L'un de nos confrères prétendait dernièrement, dans sa *Revue de Paris*, qu'à l'aide du livre de M. Adolphe Joanne on pouvait visiter les vingt-deux cantons *les yeux fermés*. — Mieux vaut encore, selon nous, les tenir ouverts, pour admirer les plus belles merveilles de la nature, et pour

s'assurer en même temps de l'exactitude et du mérite réel de cet ouvrage, dont nous ne saurions faire un trop grand éloge. Si, en allant en Suisse ou en en revenant, vous désirez faire quelques excursions dans les pays voisins, M. Adolphe Joanne vous servira encore de cicérone; il vous guidera également dans le Jura français, ce beau pays si peu connu et si peu visité jusqu'à ce jour, à Baden-Baden et dans la Forêt-Noire, aux eaux d'Aix, à la Chartreuse de Grenoble, à Chamouni, au Mont-Blanc, au grand Saint-Bernard, et enfin dans les vallées et sur les montagnes qui forment ce groupe, fameux rival du Mont-Blanc, et connu sous le nom de Mont-Rose.

Passons maintenant à la nouvelle version de Tacite, celle de M. Panckouke; — habile érudit et non moins habile éditeur, il vient de publier le tome VII[e] et dernier de sa traduction de Tacite; ce volume renferme une dissertation sur les manuscrits de Tacite et une bibliographie de 1,055 éditions de cet historien, recueillies par les soins assidus du traducteur, depuis près de quarante années.

C'est dans les expressions mêmes de son interprétation que M. Panckouke a cherché les éléments de son index; il l'a fait avec une attention si scrupuleuse, que ce travail devient une analyse fidèle des pensées complètes du grand écrivain.

Une pareille notice sur les manuscrits n'avait été publiée par personne. Pour ajouter à l'intérêt, M. Panckoucke y a joint trois *fac-simile* du manuscrit de Paris et des deux éditions princeps.

La bibliographie, c'est-à-dire l'érudite série des 1.055 éditions, renferme tout ce qui a été publié de 1479 à 1840, par les Français, les Allemands, Hollandais, Danois, Suédois, Portugais, Italiens, Espagnols, Russes, etc., etc.

On remarquera parmi ses articles curieux une traduction d'Agricola, par Philippe V; une version de quelques pièces de Tacite, par la demoiselle de Gournay; la vie d'Agricola traduite par Napoléon-Louis Bonaparte

Les Français, accusés, souvent à tort, de négliger les études sérieuses, sont vengés de ce reproche par ce travail : il prouve que quarante-neuf de nos compatriotes ont donné des traductions complètes de Tacite, tandis que l'Allemagne n'en a fourni que seize, l'Angleterre neuf, etc. Cette proportion, si honorable pour la France, se reproduit dans le nombre des éditions publiées dans différents pays : Paris a imprimé cent soixante-dix éditions des diverses œuvres de Tacite, tandis qu'Amsterdam n'en a édité que cinquante-trois; Berlin, vingt-sept; Francfort, trente-cinq; Hall, vingt-huit; etc., etc.

Le traducteur termine diverses dissertations dont les titres révèlent l'importance : *Tacite et le Sénat*; *Tacite, Racine et Chénier*; le *Christ et Tacite*, etc. Il y joindra de nouvelles notices sur les objets d'histoire naturelle dont a parlé Tacite, les *Perles de Calédonie*, le *Succin*, l'*Asphalte*, le *Baumier*, etc.

C'est ainsi que M. Panckouke ferme la noble tâche qu'il s'est imposée. Le nouveau traducteur a pensé judicieusement que Tacite ne pouvait être bien compris s'il n'était commenté; il lui a donc donné ses aperçus, il les a étendus à des événements analogues dont nous avons été témoins, et de l'œuvre de l'un des plus beaux génies de l'antiquité, il a fait surgir un ouvrage profond du plus haut intérêt.

Après les ouvrages qui peignent bien l'homme même, il est urgent de parcourir ceux qui le considèrent dans sa forme physique, dans les caprices de sa figure. Le livre de Lavater *sur la Physiognomonie* est en tête de ces livres-là. M. Royer vient d'en publier une très-belle édition en un volume in-8°, papier vélin. C'est la moins étendue, peut-être, et la plus explicite de toutes les éditions que nous ayons de l'observateur de Zurich.

Le système de ce philosophe, tel qu'il l'a exposé, complète merveilleusement toutes les données premières qu'on peut interroger. — Elles sont ici dans le visage, dans la tête, elles sont dans l'attitude. Lavater ne dit pas précisément quels signes caractérisent chaque homme, mais il présente des indications curieuses : ne les admettez que comme hypothèses, elles nous instruisent encore; elles sont un monument de la souplesse de l'observation, de l'art d'interroger spirituellement les détails, de leur faire révéler un plan, un but, l'idée qui les gouverne. Lavater est savant, mais de science vivante, et éloquent, seulement parce qu'il croit à ses idées. Nous ne connaissons rien de plus piquant que ses études. Nul doute que si l'on se laissait aller longtemps, on n'entrât dans ce domaine des conjectures dont le terme n'a ni précision ni réalité; c'est là ce qu'il ne faut pas faire.

Si on ne considère l'ouvrage que comme recueil d'observations, de conjectures détaillées, comme une induction philosophique, une source aux artistes, on le recherchera comme document précieux. Vingt directions nouvelles s'y trouvent indiquées pour le penseur et l'artiste, pour le moraliste et l'homme d'état. La traduction que nous annonçons a le grand mérite, d'abord, de présenter le texte poétique de Lavater dans des termes clairs, dans des chapitres abrégés; il gagne de tous points, et devient une lecture plus solide, plus facile. Ce mérite le rend encore plus propre à l'étude entre les mains des gens du monde et des personnes occupées, qui ne veulent procéder que par groupes d'observations, par résultats. L'idée de Lavater, c'est qu'il y a une expression fixe, qui retient les mouvements de la passion calmée, dans les traits du visage. Il ne demande pas à être lu sans prévention; il demande à être jugé après avoir été lu; il y a loyauté à obéir à cette exigence-là. De telle sorte que la science qu'il enseigne n'est que l'alphabet avec lequel on peut lire, sur le visage même de l'homme, dans son extérieur, tous les traits dominants de son être moral. Quelle que soit la controverse qui se puisse établir sur cette manière d'envisager l'homme, toujours est-il que Lavater n'a pas cessé d'être lu depuis soixante ans, d'être réimprimé chez nous, presque toujours fautivement, d'une période quinquennale à l'autre. La traduction de M. Bacharach va renouveler sa popularité en émondant le livre dans ses parties superflues, et en l'accompagnant de notes excellentes qui le mettent en rapport avec la science du jour.

La *Physiologie du Commerce des Arts*, par M. Ch. Roehn, est un petit livre fort sensé et fort piquant, rempli d'appréciations exactes et d'anecdotes racontées avec goût. Les aperçus justes, les renseignements les plus authentiques feront la fortune de ce travail, fait avec conscience et modestie. Il serait à souhaiter que l'exemple de M. Roehn fût suivi plus généralement, et que, suivant la parole de Montaigne : « En tous subjets chacun ecrivist ce qu'il a vu et ce qu'il sait. »

NOUVELLES D'ART.

Médailles et achats de tableaux. — Peintures de l'Hôtel-de-Ville et du futur Ministère des Travaux publics. — Concours pour le monument de Napoléon. — Le boulevard Malesherbes.



Nous avons souvent porté plainte contre l'inutile mystère des achats de tableaux et des distributions de médailles, dont la Liste civile fait suivre habituellement les expositions annuelles; à ce sujet même, nous avons maintes fois rappelé de récents souvenirs, et formulé entre le présent et le passé une sorte de parallèle qui tournait entièrement, avouons-le, à l'avantage du passé. Il n'en a guère été ni plus ni moins; on n'a pas tenu compte de nos conseils désintéressés; et lorsqu'il serait besoin de donner une publicité collective et réelle à ces acquisitions et à ces récompenses, on se borne à prévenir obscurément les artistes élus, et l'immense majorité de ceux qui se préoccupent des questions d'art n'est mise dans la confidence que par des voies indirectes, par l'effet du hasard ou des indiscrétions. Mais c'est là un sujet de critique usé, et nous n'y revenons aujourd'hui que pour mémoire. Contentons-nous seulement de grossir notre liste de la semaine dernière, et de dire que le roi a accordé des médailles d'or à M. Frédéric d'Audiran, peintre de paysages; à M. Raymond Aiffre, auteur du portrait en pied de monseigneur l'archevêque de Paris; à M. L. Detouche, pour son tableau du *Supplice de Jeanne d'Arc*; à M. Jean-Louis Petit, peintre de marine et de paysage; à Mlles Louise Guyot et Sidonie Berthon; à M. Ducornet, l'auteur du *Repos de la Sainte-Famille en Égypte*; à M. Jung, qui avait exposé à l'aquarelle plusieurs vues de batailles; à M. Bouterweck, un artiste prussien; à M. Holfeld, peintre d'histoire; à M. Hostein, paysagiste; à M. Mercier, sculpteur, pour sa *Vierge en prière;* à M. Louis Rochet, pour son groupe du *Christ et les Enfants.* Sa majesté a acheté en outre *la Mort de la Vierge*, par M. Caminade; *Cambyse et Psamménite,* par M. Adrien Guignet; la *Vue de la Seine à la Roche-Guyon,* par Mlle Léonie Cholet, et le grand tableau de M. Hostein, la *Vue prise aux environs de Thonon, en Chablais*, qui, si l'on s'en souvient, appartenait à la Société des Amis des Arts de Lyon, et qui, échu par le sort, lors du tirage des lots, à une personne obligée tout aussitôt de s'en défaire, avait été cédé par elle à l'auteur. D'autre part, la Société des Amis des Arts de Paris a fait l'acquisition de *l'Enfant Jésus adoré par les Anges*, œuvre de M. Holfeld, et qui, grâce à M. Llanta, aura les grands honneurs de la lithographie. M. Holfeld est l'un des artistes qui s'occupent de la décoration de l'Hôtel-de-Ville; il exécute en ce moment les peintures du salon bleu de la préfecture, et il compte avoir terminé sa tâche vers le milieu du mois d'août prochain. Les travaux du palais municipal avancent rapidement; on fait grand éloge des panneaux de M. Hesse, qui a déjà mis la dernière main à son ouvrage. MM. Vauchelet et Schopin ont apporté moins de célérité dans l'exécution des leurs, et leurs compositions sont encore incomplètes. Du reste, ces messieurs, qui s'étaient si bien entendus pour la partie de la décoration dont nous avons rendu compte il y a quelques mois, ne paraissent pas avoir persévéré dans cette intime union de pensée et de manière, qui peut seule donner quelque unité à l'ensemble et faire naître l'harmonie. M. Schopin exécute dans une dimension moindre que M. Hesse; M. Vauchelet fait de même à l'égard de M. Schopin, et de tous ces efforts incohérents il résultera en définitive un amalgame bizarre dont l'effet pourrait bien n'être pas agréable aux regards. Dans l'intérêt du monument, il serait pourtant à désirer qu'on pût suivre une autre voie, et c'est chose aisée, ce nous semble, car MM. Hesse, Vauchelet et Schopin ont pour eux le souvenir de ce passé d'hier.

M. Raverat était seul pour décorer les salles de l'ancien hôtel Molé, destiné, comme nous vous le disions l'autre jour, à devenir le ministère des travaux publics, sous la direction de M. Duban, architecte, et son travail atteste une grande habileté et un rare sentiment de l'harmonie. Quelques vieux tableaux avaient survécu, et leur état de dégradation nécessitait une restauration complète; confiés au soin de ce consciencieux artiste, ils ont dû reparaître dans tout leur éclat primitif. Mais il s'agissait, en outre, de joindre à ces anciens tableaux trois compositions nouvelles dont l'aspect ne fît point disparate avec le reste; M. Raverat s'en est heureusement acquitté, et il a reçu de M. le ministre des travaux publics et de M. le directeur du monument, des félicitations sincères.

Nous avons annoncé, il y a quelques mois, qu'un concours était ouvert pour le tombeau que l'on se propose d'élever à l'empereur Napoléon dans l'église des Invalides; que le Ministre de l'Intérieur s'adressait *indistinctement* à tous les artistes de bonne volonté; qu'il accueillerait, sans préférence et sans exclusion d'aucun genre, tout projet quelconque exécuté par des architectes, des peintres, des sculpteurs, etc. Nous les avons engagés à faire appel à leur imagination et à leurs souvenirs épiques, à multiplier leurs efforts pour doter la France d'un monument digne du grand homme auquel il est destiné. Nous leur rappelons de nouveau qu'il est temps pour eux d'entrer en lice, s'ils n'y ont déjà songé; que le Ministère attend, que le public est en droit de leur demander compte des retards. Nous ajouterons que tout projet présenté sera reçu jusqu'au 1er septembre prochain, et qu'après cette époque, nous en avons la presque certitude, il serait impitoyablement refusé; enfin, que les plans et devis devront être calculés de façon à ne pas dépasser, dans leur exécution, le chiffre de 350,000 francs ou environ. L'avertissement est donné; il porte un caractère en quelque sorte officiel. MM. les artistes n'auraient donc qu'à s'en prendre à eux-mêmes si une inexplicable négligence ne leur permettait pas d'atteindre à un résultat sérieux avant l'époque invariablement fixée.

— Tous les journaux ont annoncé que le projet de création du boulevard Malesherbes, qui partirait de la Madeleine, au coin de la rue de Suresne, pour aboutir jusqu'à Monceaux, venait de recevoir un commencement d'exécution. Cette assertion est complétement inexacte; car il a été rendu une ordonnance royale dans le but d'y mettre une formelle opposition.

Exposition
DE LISIEUX.



De retour de Lisieux, peut-être serons-nous les bienvenus à raconter brièvement l'exposition de tableaux ouverte dans cette cité, sous les auspices, comme on sait, de M. Duval-le-Camus; exposition close à cette heure, et qui a présenté, dans son modeste cercle d'attraction, les résultats les plus satisfaisants. Hâtons-nous de le dire, il serait difficile de rencontrer dans une humble ville de province un choix aussi varié et aussi complet de sujets de genre, de paysages, de marines, d'aquarelles, de gracieuses fantaisies de toute sorte. Nombre d'artistes de Paris avaient eu à cœur de diriger vers Lisieux des productions déjà exposées dans les galeries du Louvre, ou des œuvres tout récemment écloses dans le silence de l'atelier, sûrs d'être accueillis avec faveur au milieu de cette population intelligente; et, de fait, l'empressement a été grand dans un rayon de vingt ou trente lieues à la ronde. Les amis zélés de l'art sont accourus, et tous les jours il y a eu foule pour admirer ce spectacle, déjà essayé, il y a trois ans, avec un succès des plus encourageants, mais qui, pour beaucoup d'entre eux, avait pourtant le mérite d'une agréable nouveauté.

C'était, d'abord, le *Baptême sous la Ligne*, cette scène maritime si spirituelle et si grotesque du fécond et ingénieux M. Biard, que tout le monde se rappelle à coup sûr, et qu'il n'est plus besoin de décrire; les *Vues des ponts de Sèvres et de Saint-Cloud, et des bords de la Seine*, par M. C. Brune; une *Tête d'étude* largement peinte, par M. Cibot; la *Course en char*, ce charmant caprice de M. Jules Collignon, dont nous avons donné la gravure, où maître Aliboron emporte, si loin et si vite, en dépit de ses paisibles allures, deux enfants imprudents; puis le *Champ de blé*, une jolie aquarelle du même artiste; puis une *Jeune Femme espagnole*, par Mlle Anaïs Colin, et les *Deux Amis*, par Mlle Héloïse Colin, dans les ouvrages desquelles la grâce féminine n'exclut jamais la fermeté. M. Court avait envoyé une *sainte Claire*, dont les vêtements somptueux n'ont peut-être pas toute leur raison d'être, si l'on en croit la légende qui fait naître la sainte dans une condition obscure, mais dont l'expression est noble et sereine. Outre l'*Embarcadère sur une pièce d'eau de l'ancien parc de Marly-le-Roi*, que nous avons vu au Louvre, M. Louis David était représenté à Lisieux par l'*Abbé galant* et la *Fille de l'aveugle*, deux aquarelles qui renferment les plus élégantes qualités de sa manière. M. Victor Dupré, le frère de M. Jules Dupré, avait là un *Paysage* dont le ciel cru et chaud encadre à merveille deux hardis bouquets d'arbres, où l'air circule avec bonheur, où paissent, au-dessous de la futaie, des vaches paisibles, où se dessine au loin un horizon infini. A titre de fondateur, M. Duval-le-Camus ne pouvait se tenir à l'écart, et l'habile peintre de genre a généreusement payé son tribut par deux tableaux, les *Enfants du pêcheur*, la *Sœur de charité*, et trois gravures, encore la *Sœur de charité*, la *Première cause*, et *Donnez à manger à ceux qui ont faim*. Le *Christ aux enfants*, de M. Hippolyte Flandrin, était là aussi, et brillait entre tous par la simplicité des lignes, l'énergie ou la naïveté des figures, et l'harmonie poétique de l'ensemble. Les éloges ne lui ont certes pas manqué, et la ville de Lisieux, à laquelle ce tableau a été donné, s'est félicitée à voix haute de la décision ministérielle qui lui adjugeait un si magnifique présent. M. Louis Garnerey avait traité avec un grand sentiment de franchise et de vérité la *Prise du fort de Saint-Jean-d'Ulloa*, et un épisode des voyages si périlleux de l'*Astrolabe* et de la *Zélée*, sous les ordres de M. Dumont-d'Urville. M. Gélibert avait déployé tout le naturel et toute la vigueur de son pinceau dans ses *Animaux à l'abreuvoir* et son *Etude d'animaux*. M. Jean-Baptiste Goyet avait abordé deux sujets historiques, la *Reine Christine de Suède et le Guerchin*, la *Reine d'Espagne et Luc Sordano*, adroitement composés, et exécutés avec le bonheur habituel de son style La *Prière de l'orpheline*, par M. Gué, dont l'exposition de Lisieux possédait aussi un ravissant paysage, l'*Entrée d'une forêt*, nous a montré une jeune fille vêtue de deuil, et des pleurs dans les yeux, qui prie pour l'âme de sa mère, tandis que ses deux petits frères jouent gaiement sur les marches de l'autel. Le fond de l'église est vivement éclairé; un rayon de soleil effleure les bonnets blancs des femmes qui assistent aux divins exercices du culte. Le contraste de la douleur et de l'insouciance produit un fort heureux effet.



C'était encore une *Bouquetière des environs de Gênes (costume de la Spezzia)*, par M. Guet, une sorte de pendant au *Retour de la ville*, dont nous avons parlé dans notre critique du Salon de 1841; une *Vue prise sur les bords de la Meuse (Ardennes)*, par M. Hostein, qui comprend si bien la tranquillité des sites champêtres; un *Intérieur de ferme*, par M. Julien de Caen, qui se distingue par une singulière couleur locale et par une grande exactitude dans les détails; une nombreuse série de *Vues*, à l'huile ou à l'aquarelle, prises à Strasbourg, à Palestrina, près de Rome, à Penn-Mari, en Bretagne, à Saint-Laurent du Var, à Chartres, dans les Vosges, par M. Justin-Ouvrié, le peintre consciencieux des effets d'ombre et de lumière sur les chaumières et les cathédrales; *Miranda* et un *Cheval de course*, par M. Lépaulle, dont le coloris est toujours séduisant. *La Marée basse* de M. Lepoittevin ne contient pas autre chose qu'un peu de sable, une barque à demi échouée et deux femmes de pêcheurs traînant leurs filets; mais c'est toute une scène remplie de naturel et de simplicité. Les portraits de M. C... et de M. A... C..., par Mme Leroy-Beaulieu, de Lisieux, ont aussi fixé notre attention par la noblesse de la facture, le mérite de la ressemblance, la chaleur du ton et la largeur de la manière; *le Repos à la fontaine*, de la même artiste, d'après M. Winterhalter, est une copie aussi patiente que finement rendue. Le *Christ au tombeau*, de M. Leullier, est une composition originale dont le ton est trop sombre peut-être,

mais dont l'exécution prouve une organisation hardie et puissante; *la Veuve du Marinier*, par M. Marzocchi, se recommande par une étrange vérité dans l'expression de sa douleur; *la Lecture*, étude par M. Ménier, laisse apercevoir une figure et des mains bien traitées, et sa *Cathédrale de Lisieux, vue prise de la place de la Victoire*, se fait remarquer par la fidélité des effets et des lignes. M. Monanteuil, de Caen, avait exposé, entre autres œuvres, *le Loup de Mer sur la jetée de Dieppe*, qui rappelle admirablement le type si connu de ces physionomies populaires, et *les Enfants Égarés*, où l'on suit avec intérêt le contraste du calme enfantin qui se lit sur les traits de la plus jeune sœur, et de l'inquiétude qui attriste le visage de l'aînée. M. Sebron avait peint l'*Intérieur d'une église* sombre et déserte, où pénètre une lumière terne et grise, où deux femmes seules, sur le second plan, prient la Madone, à la lueur d'un cierge presque éteint, où les stalles, les piliers, les dalles, tout ressort avec une extrême vigueur. M. Amédée de Taverne avait emprunté un sujet à l'histoire de la Vendée; et, comme on le verra par la gravure que nous nous proposons d'en donner, son *Avant-Poste de Chouans* se distingue par une grande vérité de costumes et d'attitudes, et l'on devine la ténacité et l'obstination bretonnes sur le front du Chouan que l'on aperçoit de face.

Nous vous le disions bien, l'Exposition de Lisieux a été riche, si riche en bons tableaux et en artistes de talent, que c'est à peine si les noms de la majorité d'entre eux pourront trouver place sous notre plume. Dans l'impossibilité de tout dire et de tout détailler, nous nous bornerons à citer la *Vue de Blavet* et la *Vue de Mer prise près du Havre*, aquarelle, par M. Couveley; le *Portrait de Mme F.* et *la Marchande de légumes*, par Mlle Adèle Ferrand; *l'Attente*, de M. Eugène Goyet; une *Vue prise dans le canton de Berne*, par M. Hubert; *les Gamins* et les *Têtes d'étude* de M. Lamanière; la *Vue du mont Saint-Michel (prise d'Avranches)*, par M. Lapito; *une Mère et son Enfant*, une *Jeune Femme arabe à la fontaine*, un *Intérieur de Famille* et un *Enfant du Limousin*, par M. Émile Lessore; un site des *Environs de Paris* et le *Moulin de Sartrouville*, par M. Loubon; une *Bûcheronne du canton de Berne*, par M. Mailand; un *Calvaire du quinzième siècle à Tronoarn (Finistère)*, par M. Auguste Mayer; le *Chemin d'Amalfi à Castellamare* et *le Tibre à Rome*, par M. Mercey; l'*Embouchure de la Touque*, par M. Mozin; la *Vue d'une habitation dans la Forêt-Noire* et la *Vue d'une partie de la ville et de l'église de Conches (Normandie)*, par M. Pernot; le *Retour de la Guinguette*, par M. Pigal; une *Vue prise à Trouville*, par M. Prillieux; une *Jeune Vénitienne*, par M. Schlesinger; *les Regrets*, une aquarelle de M. Vallou de Villeneuve; la *Vue de la Tour d'Ouchy (lac de Genève)*, par M. Vander-Burch; enfin la *Mort d'un Enfant*, par M. Van-Ecken.

D'autre part, parmi les ouvrages exposés au salon de 1841, et que l'on retrouvait à Lisieux, nous avons remarqué la *Réprimande*, d'après M. Destouches, gravure à la manière noire, par M. Allais; les *Demoiselles à marier*, de M. Biard; l'*Education du Chien*, de M. Devigne; la *Vue prise dans un parc avec Figures*, un *Intérieur de Cour avec ruines*, la *Vue prise à Evreux*, par M. Hippolyte Garnerey; la *Vue du Lazaret et du Fort Talihou, prise de Saint-Vaast-la-Hogue*, un *Intérieur de Ferme en Normandie*, par M. Jean-Louis Petit; et *Luxe et Indigence*, par M. Van-Gingelen.

L'exposition finie, il s'est agi tout aussitôt des achats, et la commission de la *Société des Amis des Arts* a déjà fait choix d'une vingtaine de tableaux; elle n'attend, pour compléter ses acquisitions, que la réalisation entière du produit des actions. Le Roi en a pris cent, le duc d'Orléans quarante; le prince de Monaco, dont une récente spéculation pécuniaire a si fort discrédité le nom parmi nous, a voulu se réhabiliter par une souscription de vingt actions qu'il compte payer en belle et bonne monnaie française, et, en galant chevalier de la vieille roche, il a prié, si le sort le favorisait en quelque manière, qu'on voulût bien offrir son lot à la dame qui paraîtrait le plus heureuse de l'obtenir; clause fatale, ce nous semble, semée de périls, qui pourrait bien faire naître une guerre civile et nécessiter peut-être un nouveau jugement de Pâris. D'autres particuliers ont aussi généreusement contribué; la liste se couvre de signatures; et la meilleure preuve du succès de ce nouvel essai artistique de la ville de Lisieux, c'est qu'en ce moment la cité voisine de Caen cherche à organiser, elle aussi, une exhibition dans le genre de celle dont nous venons de rendre compte.

L'ÉGLISE DE LA MADELEINE.

HISTORIQUE DES CONSTRUCTIONS.

L'ÉGLISE de la Madeleine est, sans contredit, un des monuments les plus importants qui aient été achevés dans ces dernières années. Élevée au nord de la place de la Concorde, dont elle complète magnifiquement la décoration par la perspective d'une masse imposante qui se dessine majestueusement dans l'espace au delà de la double galerie du Garde-Meuble, elle domine encore la ligne des boulevards. Elle termine brusquement cette longue avenue qui, après avoir sillonné tout Paris, franchi la place de la Bastille, les débris de l'éléphant impérial, la colonne révolutionnaire qui l'a remplacé, le Château-d'Eau et les deux arcs de triomphe élevés aux victoires de Louis XIV, après avoir passé devant je ne sais combien de théâtres grands et petits, depuis les Funambules jusqu'à l'Opéra, vient se heurter au flanc de ce monument gigantesque, et s'arrête là tout à coup devant les immenses colonnes de ce vaste péristyle.





Immenses colonnes, en effet, et monument gigantesque! Mais nous passons là devant, tous les jours, nous allons et nous venons, sans daigner nous apercevoir que cela dépasse énormément les proportions habituelles de l'architecture classique; car nous ne savons nous étonner de rien de ce qui se fait sous nos yeux. Ce que nous pouvons toucher de la main, ce que nous pouvons mesurer du regard, c'est peu de chose à notre sens; mais les pyramides d'Égypte, mais les édifices de Palmyre ou de Balbec, mais les temples de l'Inde, mais tout ce que nous ne connaissons que par les récits des voyageurs et des historiens, tous les objets assez éloignés de nous dans le temps ou dans l'espace pour que notre fantaisie puisse leur prêter des dimensions indéfinies, voilà ce qui nous fascine, nous éblouit, nous étonne. Les obélisques étaient pour nous des monuments prodigieux aussi longtemps qu'il fallut être allé à Rome ou en Égypte pour en avoir une idée exacte; c'est moins que rien maintenant que nous en voyons un tous les jours en passant sur la place de la Concorde, et si, demain, la plus grande des pyramides ou les temples souterrains d'Ellora se trouvaient transportés sur la banlieue de Paris, avant une semaine ils seraient pour nous sans prestige.

Nous sommes ainsi faits, tous tant que nous sommes, et les hommes les plus habitués à se rendre compte de leurs sensations et de leurs idées ne peuvent se défendre d'une certaine surprise lorsqu'ils viennent à penser de combien peu les fameuses colonnes des temples de Balbec et de Palmyre l'emportent sur celles de la Madeleine, devant lesquelles ils ont passé vingt fois sans se douter qu'il y eût là quelque chose qui, partout ailleurs, eût excité leur étonnement, sinon tout à fait leur admiration.

Il faut convenir aussi qu'à distance, et même à une distance très-peu considérable, les proportions de ce monument ne semblent pas, à beaucoup près, immenses autant qu'elles le sont en réalité; et, à moins de s'être promené sous le péristyle même du temple, et d'avoir touché les bases et apprécié le diamètre des colonnes, il est difficile de se rendre compte de leur dimension. Nous aurons plus tard l'occasion de chercher la raison de cette différence entre la grandeur apparente et la grandeur réelle du monument.

Mais, avant de traiter la question d'art, et d'arriver à l'appréciation de la Madeleine au point de vue des convenances diverses auxquelles un édifice de cette nature était appelé à répondre, nous ne pouvons nous dispenser de raconter l'histoire de sa construction; sans cela, il serait absolument impossible de faire la part des divers architectes qui se sont succédé dans la direction des travaux, et d'apprécier le mérite de chacun d'eux d'après les nécessités subies, en raison des changements de destination survenus à la suite des bouleversements politiques qui ont eu lieu depuis cinquante ans. En effet, l'histoire de la Madeleine, c'est presque l'histoire des cinquante années qui viennent de s'écouler depuis Louis XV et Louis XVI, avec les architectes Contant et Couture, jusqu'à Charles X et Louis-Philippe, avec MM. Vignon et Huvé.

L'église de la Madeleine n'était d'abord qu'une simple chapelle de confrérie dont Charles VIII posa la première pierre en 1493. Cette chapelle fut érigée en paroisse vers l'an 1639; mais bientôt elle devint trop petite pour les besoins de ce faubourg, vers lequel commençait à se porter la population. Quelques années à peine s'étaient écoulées que déjà on songeait à la remplacer. Enfin il fallut bien s'y décider tout à fait, et, vingt et un ans à peine après la consécration de la nouvelle paroisse, en 1660, Anne-Marie-Louise d'Orléans, princesse souveraine de Dombes, posa la première pierre d'une église plus spacieuse, qui a subsisté jusqu'en 1795 à l'angle des rues de Surène et de la Madeleine. Vendue alors comme domaine national, elle fut démolie, et l'emplacement qu'elle occupait fut converti en chantiers.

Mais longtemps avant cette démolition, la nouvelle église était devenue beaucoup trop petite; le faubourg Saint-Honoré se couvrait rapidement de nombreuses maisons et d'hôtels considérables; des communications faciles étaient ouvertes; des rues spacieuses étaient percées dans toutes les directions, et, dès les premières années du dix-huitième siècle, les curés de la Madeleine se plaignaient de ce que leur église pouvait à peine contenir le quart de leurs paroissiens.

Il faut croire cependant que les habitants de la paroisse n'étaient pas aussi incommodés que leurs pasteurs du peu d'étendue de leur église, et qu'ils ne déployaient pas une activité bien persévérante dans leurs sollicitations, car, malgré l'importance et le crédit de plusieurs des personnages qui avaient établi leur demeure dans ce quartier, les réclamations des curés restèrent sans succès pendant un demi-siècle à peu près.

Enfin, M. Contant d'Ivry, architecte du roi, fut chargé d'étudier des projets pour un monument plus convenable. Il en présenta plusieurs au choix de l'administration, sans pouvoir, à ce qu'il paraît, s'entendre avec elle pour l'option définitive, car il se plaignit hautement qu'on se fût arrêté à celui de tous qui était suivant lui le plus mauvais; à quoi ses confrères répondaient, comme l'administration, qu'il n'aurait dû présenter aucun mauvais projet, aucun même qui ne fût complétement satisfaisant.

Cependant la première pierre avait été posée dès le 3 avril 1764, dans un terrain assez rapproché de celui où existait l'ancienne église, et choisi de telle façon que le monument qui allait s'élever pût compléter la décoration de la place Louis XV, aujourd'hui place de la Concorde, qu'on venait de tracer entre les Champs-Élysées et le jardin des Tuileries. Les travaux furent conduits avec une grande activité jusqu'à la fin de 1777, époque à laquelle la mort de M. Contant d'Ivry vint les arrêter tout à coup.

En effet, bien que M. Couture, également architecte du roi, eût reçu peu de temps après l'ordre de continuer le monument, les travaux ne furent pas repris immédiatement, car le projet de son prédécesseur convenait peu au nouvel architecte, et, comme il arrive ordinairement en pareille circonstance, il voulut modifier dans le sens de ses idées à lui, non-seulement l'exécution, mais la disposition même de l'édifice; et, sans tenir compte des immenses constructions exécutées sur les plans de M. Contant, il eut l'ambition de reproduire à Paris le Panthéon d'Agrippa, et assez de crédit pour faire admettre cette étrange prétention.

Malheureusement, son admiration pour cette magnifique rotonde n'était guère qu'une admiration traditionnelle; et s'il savait toute la célébrité du monument, il connaissait fort peu le monument lui-même: en sorte que, persuadé de son insuffisance, il se décida, chose étonnante pour le temps, à aller étudier le modèle qu'il se proposait d'imiter.

Le nouvel architecte de la Madeleine partit pour l'Italie en 1780, et les travaux se trouvèrent forcément suspendus jusqu'à son retour. Qu'aurait-on pu faire, en effet, lorsque l'architecte lui-même allait chercher les éléments du projet à exécuter?

Arrivé à Rome, il étudia le Panthéon dans l'ensemble comme dans les détails; il en mesura toutes les parties, et, pour se pénétrer davantage des riches proportions de ce monument et de la magnificence de son architecture, il en dessina les dispositions essentielles, et fit mouler tous les détails qu'il avait l'intention de reproduire. C'était pousser un peu loin peut-être la servilité de l'imitation, mais, copie pour copie, mieux vaut encore l'exactitude absolue que cette exactitude bâtarde qui n'est déjà plus, à vrai dire, la reproduction, et qui, cependant, n'est pas encore la création. Le portail de M. Couture présentait, à peu de chose près, l'aspect de celui qui existe aujourd'hui; c'étaient, dans des proportions peu différentes, les huit colonnes de front du monument actuel, avec le même entablement et le même fronton; six colonnes seulement en retour sur les faces latérales s'arrêtaient à la croisée du dôme, dont la coupole n'avait pas moins de soixante pieds de diamètre.

Pour réaliser ce projet, M. Couture fut obligé de renverser presque tout ce qui restait des constructions élevées par son prédécesseur; il fallut creuser des fondations nouvelles et élever laborieusement de nouvelles murailles. Cependant les travaux avançaient rapidement, et tout cela aurait été achevé tant bien que mal, si l'architecte, qui n'était pas un constructeur bien expérimenté, ne se fût trouvé arrêté tout à coup par les difficultés que présentait à son inexpérience l'exécution du dôme. Il fit alors de nombreux projets, essaya quantité de modèles en relief, tenta plusieurs réalisations en nature; il ne recula même pas devant la pensée de substituer la fonte à la pierre dans certaines parties de sa coupole; mais rien de tout cela ne restait debout, et le pauvre homme ne savait plus à quel saint se vouer, lorsque la révolution de 1789 vint fort à propos mettre un terme à ses irrésolutions, et le tirer d'embarras en suspendant tous les travaux.

Lorsqu'enfin le calme commença à se rétablir et qu'on put songer à tirer parti de constructions qui avaient déjà coûté plusieurs millions, il se trouva que les murailles abandonnées sans précautions s'étaient couvertes de végétations qui les dévoraient; l'herbe avait poussé dans l'intérieur du monument, les chèvres paissaient çà et là sous les portiques ruinés, et se promenaient au hasard sous les arceaux et les architraves.

Cependant les artistes s'inquiétaient de voir tomber en ruines ces constructions importantes, et plusieurs cherchaient à les utiliser en leur donnant une destination nouvelle; celui-ci projetait un théâtre, celui-là un marché, cet autre une bibliothèque ou une salle d'assemblée pour le corps législatif; d'autres enfin, revenant à la pensée primitive, proposaient une église paroissiale, et, parmi ces derniers, nous devons citer M. Vaudoyer père, dont le projet a joui longtemps d'une grande réputation dans l'école. C'est encore ici le Panthéon d'Agrippa, mais avec des modifications assez sensibles et dans des proportions gigantesques. L'église actuelle, avec toute sa largeur et plus de la moitié de sa profondeur, n'aurait été qu'un simple vestibule pour le Panthéon de M. Vaudoyer. Nous n'avons pas à nous occuper ici du mérite réel de cette composition colossale, qui a été publiée dès l'année 1804 dans les *Annales du Musée* de C. P. Landon.

A la fin, le gouvernement s'émut de cette préoccupation générale des artistes. Au commencement de l'année 1806, M. de Champagny, ministre de l'intérieur, fit publier le programme d'un musée à établir sur les constructions abandonnées. De nombreux projets furent présentés sur ce programme; mais, soit qu'aucun d'eux n'eût été jugé satisfaisant, soit que l'Empereur eût déjà fait connaître ses intentions à son ministre, la pensée d'un musée n'eut aucune suite; et, dès le 2 décembre de la même année, Napoléon rendit, au camp de Posen, un décret par lequel il ordonnait qu'un *Temple de la Gloire*, destiné à éterniser le souvenir des victoires de la grande armée, serait élevé sur les constructions de la Madeleine, en conservant, autant que possible, tout ce qui avait été fait jusque là. Le temple devait être décoré des statues des maréchaux de l'Empire et des généraux les plus célèbres. Sur les murailles devaient être incrustées des tables d'or, d'argent, de bronze et de marbre, couvertes d'inscriptions, destinées à célébrer toutes les actions mémorables. La somme des dépenses qui restaient à faire ne devait pas dépasser trois millions.

Ce programme fut aussitôt publié et mis au concours.

Alors, par toute la France, les architectes s'empressèrent de répondre à cet appel du pouvoir. Quoi de plus magnifique, en effet, qu'un monument destiné à célébrer nos victoires? quoi de plus sublime qu'un temple élevé à la gloire de nos armées, lorsque nos soldats étaient campés dans toutes les capitales et que la voix de notre canon imposait silence à l'Europe coalisée? Jamais concours ne fut plus riche, plus varié, plus nombreux, plus intéressant. Quatre-vingt-douze projets furent exposés pendant plusieurs semaines aux regards du public, et il fallut plusieurs semaines encore à la commission chargée d'apprécier tous ces travaux pour les classer seulement, et examiner les devis qui accompagnaient chacun d'eux. Enfin, le jugement fut prononcé le 28 mars 1807.

Le prix d'exécution était accordé à M. Beaumont, architecte du Tribunat, et les trois accessits à MM. Pierre Vignon, Gisors et Peyre-Neveu, avec des primes considérables. Six projets furent en outre récompensés par des indemnités, onze obtinrent des mentions honorables : en tout, vingt et une nominations.

Ce jugement, longuement motivé, fut adressé à l'Empereur, qui, avant de le confirmer, voulut prendre connaissance des quatre projets placés en première ligne. Tous ces dessins, plans, coupes, élévations, avec les devis et les détails de toute sorte, lui furent expédiés au camp de Tilsitt. Il examina chacun d'eux en particulier avec la plus grande attention; et, sans égard pour les prescriptions d'un programme qu'il avait lui-même imposé, sans égard pour les difficultés contre lesquelles avaient eu à lutter les architectes qui s'étaient assujettis à la conservation des anciennes constructions, il préféra le projet de M. Vignon, qui n'avait tenu aucun compte de toute la maçonnerie existante, à celui de M. Beaumont, qui l'utilisait tout entière.

M. Beaumont conçut un profond chagrin de la décision de l'Empereur, qui avait tout fait cependant pour lui adoucir l'amertume de ce désappointement; mais comment apaiser la douleur d'un artiste qui se voit enlever un de ces rares tra-

vaux auxquels sont nécessairement attachées la renommée et la fortune? Il arriva à M. Beaumont ce qui serait arrivé à Michel-Ange, à Bramante, à tout artiste qui, après s'être cru chargé d'un travail digne de la postérité, l'eût vu échapper de ses mains. Il se soumit, parce qu'il ne pouvait faire autrement. Il se laissa indemniser, récompenser aussi magnifiquement qu'on voulut. Mais il avait été frappé au cœur, et il ne survécut pas longtemps à la ruine des illusions de gloire qu'il s'était faites.

On a prétendu dans le temps qu'un hasard des plus singuliers avait puissamment contribué à déterminer une préférence dont les conséquences devaient être si funestes. Un général qui était admis dans l'intimité de l'Empereur, et qui jouissait d'une grande iufluence auprès de lui, aurait appuyé de tout son crédit le projet de Pierre Vignon, qu'il confondait avec Barthélemy Vignon, son architecte. Mais cela est assez peu probable. En effet, le projet de M. Vignon justifie pleinement la préférence de l'Empereur, qui, avec les idées d'art que nous lui connaissons, ne pouvait guère s'arrêter à celui de M. Beaumont.

Napoléon avait dû être frappé de la forme de temple antique adoptée par M. Vignon; et il y trouvait résumées toutes les idées de grandeur, de simplicité et de magnificence qu'il voulait imprimer au monument destiné à perpétuer le souvenir de la gloire de ses armées.

Quoi qu'il en soit, préféré, comme on l'a vu, à tous ses concurrents, M. Vignon fit démolir tout ce qui avait été élevé par ses prédécesseurs. Il construisit sur nouveaux frais le Temple de la Gloire, qu'il commença par asseoir sur des fondations nouvelles, partout où les anciennes ne concordaient pas avec le projet adopté par l'Empereur.

Déjà les murs de la *Cella* et les colonnes du péristyle étaient debout lorsque, en 1814, Louis XVIII étant rentré en France, M. Vignon reçut l'ordre de suspendre provisoirement les travaux. Ils furent repris l'année suivante sous la direction du même architecte, qui fut chargé de convertir son Temple de la Gloire en église catholique.

L'extérieur n'eut pas à subir de graves modifications; mais il n'en fut pas de même pour l'intérieur, qui fut exposé à plusieurs remaniements successifs sans qu'on pût parvenir à faire de ce vaisseau une église paroissiale capable de satisfaire aux plus simples exigences du culte catholique.

M. Vignon mourut le 21 mai 1828, à l'âge de 65 ans, et fut remplacé dans la direction des travaux par M. Huvé, premier inspecteur du monument. Son corps, inhumé sous le pronaos de la Madeleine, repose, comme celui de Soufflot à Sainte-Geneviève, comme celui de Wren à Saint-Paul de Londres, sous l'édifice même qu'il a élevé.

Toute la masse des constructions était terminée lorsque M. Huvé fut chargé de l'achèvement de l'église de la Madeleine; en sorte qu'il ne lui fut pas possible de modifier sensiblement les dispositions adoptées avant lui, en vue d'une destination différente. Seulement il aura révélé son passage par l'introduction d'ornements d'un goût plus éclairé dans la décoration de plusieurs parties du monument.

Enfin, voilà l'église de la Madeleine à peu près terminée; et, maintenant que nous avons achevé l'histoire de ce monument, nous allons examiner sa construction, sa décoration; les tableaux de MM. Abel de Pujol, Schnetz, Ziégler, Léon Coignet, Raverat et autres; la sculpture, les portes de bronze de M. Triquety, les bénitiers de M. Moine, la peinture, et la sculpture d'ornement; toutes les parties enfin de ce vaste monument, qui, après avoir subi de si étranges vicissitudes, est redevenu sous Louis-Philippe ce qu'il devait être sous Louis XV, l'église de la Madeleine.

REVUE

DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Bologne.



Il est peu de villes en Italie qui ne possèdent, à côté de leur musée public, quelques galeries particulières, souvent aussi dignes que le musée lui-même de la visite des amateurs étrangers. A Rome, par exemple, on serait impardonnable de ne pas visiter, même après le Vatican et le Capitole, les galeries Sciarra, Doria, Borghèse, Colonna, Barberini, etc.; à Venise, après l'Académie des Beaux-Arts et l'église *San-Giovanni-San-Paolo*, les galeries Manfredini et Barbarigo. Bologne aussi a sa galerie Bentivoglio, dans le palais de la famille de ce nom, qui lui donna jadis des souverains, avant qu'elle ne tombât dans le patrimoine de saint Pierre. Un *cicerone* de place ne manque pas d'y conduire tout voyageur qui se met entre ses mains. Mais, franchement, c'est peine perdue, et l'on peut passer outre, sans remords de touriste. La galerie Bentivoglio possède un portrait de Philippe II par Titien, celui d'un cardinal par Dominiquin, une petite *Adoration des Mages* de Rubens, deux paysages d'Annibal Carrache, et quelques autres tableaux, très-faibles et très-équivoques pour la plupart; voilà tout. Ce début malheureux me fit renoncer aux autres galeries. Je savais que celle de Zambeccari ne valait guère mieux; que les palais Marescalchi, Hercolani, Sampieri, n'ont plus que le souvenir et les places vides des chefs-d'œuvre qui les ont illustrés. Je me hâtai donc de gagner le Musée public.

La *Pinacothèque* de Bologne (c'est ainsi qu'on l'appelle, et ce nom, qui nous paraît bizarre, ne l'est pourtant pas plus,

pour exprimer une collection de tableaux, que le mot bibliothèque pour exprimer une collection de livres) n'est pas très-considérable; elle ne contient que deux cent quatre-vingt-six ouvrages. Mais, pour premier mérite, elle est rangée, quoique dans un emplacement peu convenable et dans des salles irrégulières, avec un ordre et un goût irréprochables. On trouve, en entrant, une série curieuse de vieux tableaux, de ceux qu'on appelle gothiques, et c'est avec un intérêt mêlé de vénération qu'on examine ces ouvrages, âgés de tant de siècles, qui marquent le passage, la tradition entre l'art des anciens et l'art des modernes. Il y a de douze à quinze morceaux auxquels il serait sans doute impossible de donner une date précise et un nom d'auteur, qui appartiennent à l'école grecque, ou plutôt gréco-italienne, née de la communication ouverte, même avant les Croisades, entre les artistes de Constantinople et ceux de l'Italie. Il y a aussi un précieux ouvrage de Giotto de Bondone, de ce petit pâtre dont le vieux Cimabuë fit son élève, et qui, dépassant son maître, abandonnant l'imitation des Grecs, et justement loué par Dante, par Pétrarque, par tous ses contemporains, pour avoir été le premier peintre original, pour avoir comme inventé l'*expression*, ouvre l'ère magnifique de la Renaissance. De Giotto, l'on arrive successivement, par quelques-uns de ses élèves et de ses imitateurs, tels que Jacopo Avanzi, Simon *des Crucifix*, et Vitale *des Madones*, jusqu'à Francesco Francia, l'illustre fondateur de l'école bolonaise.

Né à Bologne vers le milieu du XVe siècle, et d'abord orfèvre, Francia, qui étudiait secrètement sous le vieux Marco Zoppo, produisit tout à coup aux yeux étonnés de ses contemporains un excellent tableau qu'il avait modestement signé *Franciscus Francia aurifex*. C'était en 1490, et l'artiste avait environ quarante ans. Les justes louanges qu'il reçut lui firent promptement ajouter l'état de peintre à celui d'orfèvre, qu'il continua pourtant, signant, par un juste retour, ses pièces d'orfévrerie du nom de *Francia pictor*. Il devint *maître* aussi, et les deux ou trois générations d'élèves qui lui ont succédé forment l'école de Bologne. Son style, toutefois, changé et renouvelé par les Carrache, est fort différent de celui qu'adoptèrent dans la suite les élèves sortis de son école. Pour faire connaître et apprécier Francia, je ne puis mieux m'y prendre qu'en citant l'opinion de Raphaël, qui, dans une lettre écrite en 1508, compare Francia à son maître Pérugin et au vénitien Giovanni Bellini. J'oserai toutefois faire un petit amendement au jugement porté par Raphaël. Il me semble que Francia, qui rappelle, en effet, le Pérugin dans la couleur, dans les tons, de même que Bellini dans les contours et les ajustements, les a maintes fois surpassés tous deux, et qu'on pourrait le placer, presque à égale distance, entre le Pérugin et Raphaël lui-même. Francia n'est pas aussi renommé, aussi célèbre qu'il le mérite. Notre Musée du Louvre n'a de lui qu'un ouvrage, et non des plus forts. Nous le connaissons peu, et ne l'estimons pas assez. Raphaël avait une plus grande opinion de ce vieux maître. Il l'aimait, le consultait, lui écrivait souvent, et, quand il envoya sa *Sainte Cécile* à Bologne, il pria modestement Francia de la corriger, s'il lui trouvait des défauts. Vasari a rapporté que le vieillard mourut de jalousie en voyant l'œuvre du jeune homme. Mais il s'est trompé; Francia vivait encore quelques années après, comme l'a prouvé Malvasia, qui a ainsi vengé son compatriote de l'accusation du Florentin.

Le Musée de Bologne a de ce maître six ouvrages importants: un *Christ mort*, entre deux anges; — divers *Traits de la vie du Seigneur*, sa naissance, son éducation, sa mort; — la *Vierge et l'Enfant*, entourés de saint Jean-Baptiste, de saint Augustin, de saint Georges et de saint Étienne; — une autre *Vierge et l'Enfant* dans la crèche de Bethléem; autour d'eux sont groupés, non-seulement plusieurs anges et plusieurs bienheureux, saint Joseph, saint Augustin, saint François, mais encore Antoine Galéas, Bentivoglio, fils de Jean II, qui avait commandé le tableau, et le poëte Pandolfi de Casio, couronné de lauriers; — une *Annonciation* d'une composition singulière, car Marie, ordinairement seule en tête-à-tête avec l'archange Michel, a saint Jérôme et saint Jean-Baptiste à ses côtés; — enfin une *Vierge dans la gloire*, dont le trône est entouré par saint Augustin, saint François d'Assise, saint Jean-Baptiste, saint Proculus le guerrier, saint Sébastien, sainte Monique, et un certain Bartolomé Felicini, *commettant du tableau*. Ce dernier ouvrage est signé *opus Franciæ aurificis*. Il est aussi le plus important, et prouve encore mieux que les autres ce que nous avons dit de son auteur. D'ailleurs, la comparaison que nous avons provoquée est facile à faire. Tout près de ce tableau s'en trouve un du Pérugin (Pietro Vannucci), représentant le même sujet, une *Vierge dans la gloire*, au-dessous de laquelle se tiennent sainte Catherine, saint Michel, saint Jean-Baptiste et saint Apollonius. C'est une des œuvres capitales du maître de Raphaël, puisqu'on l'a fait venir au Musée de Paris lorsque l'Italie était une province de l'empire français, et que la victoire nous avait donné le droit d'y puiser des chefs-d'œuvre de tous les âges. Eh bien! que l'on compare attentivement ces deux admirables compositions, et l'on conviendra, j'espère, que Francia mérite la haute renommée que nous voudrions voir attachée à son nom.

Parmi les principaux élèves de Francia, premier fondateur de l'école bolonaise, on compte son fils Giacomo, qui signait aussi *aurifex*, et dont les excellents ouvrages seraient confondus avec ceux du père, si l'on ne trouvait un autre prénom à la signature; son cousin Giulio Francia, et Innocent d'Imola (Francucci). Le musée de Bologne possède plusieurs ouvrages de ces trois artistes, qui sont demeurés fidèles au style de leur commun maître. La véritable école de cette ville, telle qu'on la comprend dans l'histoire de l'art italien, n'a commencé qu'avec les Carrache, un siècle après Francia. Le fils d'un tailleur, Louis Carrache, fut l'auteur de cette transformation, continuée par Annibal et Augustin, ses cousins et ses élèves. On sait qu'elle porte principalement sur l'abandon de la manière simple et peut-être un peu uniforme de l'école florentine-romaine, à laquelle appartenaient Francia et ses élèves immédiats, et sur la préférence donnée à l'emploi du clair-obscur, des raccourcis, en un mot, des grands effets pittoresques substitués à la pureté de la forme et à la seule puissance de l'expression. Pour les gens au goût sévère, ce changement a été le signal de la décadence, ou du moins de la décadence érigée en système. Pour les autres, moins exclusifs, il a été, au contraire, un temps d'arrêt dans la décadence, une transformation, et comme une seconde renaissance de l'art, qui l'a fait vivre avec éclat un grand siècle de plus. Sans prendre parti dans la querelle, où, comme d'habitude, chacun a moitié tort et moitié raison, je dirai seulement qu'il est difficile de se plaindre de la création d'une école d'où sont sortis, outre les Carrache ses fondateurs,

Dominiquin, Guide, Guerchin, Albane, Caravage. D'ailleurs, après l'imitation outrée de Michel-Ange, et les écarts déplorables qu'elle produisit, les Carraches furent assurément des réformateurs pleins de sens et de goût.

Louis Carrache a jusqu'à treize ouvrages dans la galerie de son pays natal : encore une *Vierge dans la gloire*, entourée de plusieurs membres de la famille Bargellini, peints sous les traits de différents saints et saintes; une *Transfiguration*, une *Vocation de saint Mathieu*, un *Saint Jean dans le désert*, une *Conversion de saint Paul*, etc. Annibal Carrache, six ouvrages, parmi lesquels deux autres *Vierges dans la gloire* (on dirait que c'est le sujet préféré par tous les Bolonais); et Augustin Carrache, deux grandes compositions, une *Assomption* et une *Communion de saint Jérôme*. Ces deux derniers tableaux, qui ont eu tous deux les honneurs du voyage de Paris, honneur dont les livrets italiens ont grand soin de faire mention, sont peut-être les meilleurs ouvrages de ce jeune, brillant et consciencieux artiste, enlevé à vingt-cinq ans à la culture d'un art dont il serait devenu, avec une vie plus longue, l'un des plus nobles ornements. C'est dans sa *Communion de saint Jérôme* que Dominiquin a pris l'idée et jusqu'aux détails du chef-d'œuvre si connu qui fait au Vatican et à Saint-Pierre de Rome le pendant de la *Transfiguration* de Raphaël. Dominiquin, il est vrai, a surpassé le jeune Carrache, mais en mettant à profit et le sujet et l'ordonnance trouvés par celui-ci; il ne l'a vaincu qu'en l'imitant.

Puisque nous parlons de Dominiquin (Domenico Zampieri), arrivons tout de suite aux ouvrages de cet éminent élève des Carraches, qui naquit en 1581, dans l'échoppe d'un cordonnier, qui fut malheureux par son humeur et par le sort, et qui termina, probablement empoisonné (en 1641), une vie agitée, quoique austère, et qu'on pourrait appeler une longue suite de persécutions et d'outrages. Bologne possède trois de ses plus vastes compositions : le *Martyre de sainte Agnès*, la *Notre-Dame du Rosaire*, et le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*. Les deux premières sont venues à Paris, et cette circonstance, ainsi que les gravures qui les ont reproduites, nous dispensent d'en donner une analyse même sommaire. On sait à quelle perfection ce maître patient, laborieux, méditatif, toujours mécontent de lui-même, a porté la science de la composition, la correction du dessin, la vigueur du coloris, la simplicité des attitudes et la noblesse de l'expression. Mengs ne lui demandait qu'un peu plus d'élégance pour le placer au premier rang de tous les maîtres. Le *Martyre de sainte Agnès* réunit au plus haut degré les divers mérites qui lui sont propres. La *Notre-Dame du Rosaire* lui est encore supérieure par la beauté achevée de certains détails. Il ne manque à cette composition allégorique, j'allais dire amphigourique, qu'un peu plus de bon sens et de clarté; mais il faut dire, pour excuser Dominiquin, qu'elle lui fut demandée, commandée en quelque sorte, par le mystique cardinal Agucchi, qui fut son protecteur unique, son consolateur, son ami, et auquel l'artiste ne pouvait refuser cette marque de déférence. Le vieillard enchaîné qu'on voit au premier plan du tableau est assurément un chef-d'œuvre d'expression vraie, profonde et pathétique. Quant au *Meurtre de saint Pierre de Vérone*, tout à l'opposé de la *Notre-Dame du Rosaire*, c'est un tableau d'une effrayante vérité. Le saint, abattu sous les coups de l'assassin, et son compagnon qui s'enfuit plein d'épouvante, ont toute la vie et tout le mouvement qu'il est possible de fixer sur la toile. Pris en soi, ce tableau est admirable, parfait; malheureusement pour l'honneur de Dominiquin, il n'a fait que reproduire, en le retournant, le même sujet traité par Titien, et qui se trouve dans l'église San-Giovanni-San-Paolo de Venise. Dominiquin, il faut le dire, s'est souvent montré plagiaire; son *Saint Jérôme* et son *Saint Pierre de Vérone* en font foi. Dans sa composition de *Timoclée devant Alexandre*, le soldat qui porte l'enfant de Timoclée est copié d'un bas-relief antique, la *Naissance de Bacchus*. Je sais bien que le sujet du *Saint Jérôme* lui fut probablement indiqué par son maître Annibal Carrache, qui, jaloux de son frère Augustin, avait voulu renvoyer celui-ci à son premier état de graveur. Cela peut expliquer l'action de Dominiquin, qui montra toujours une grande faiblesse de caractère, mais ne la justifie pas. Pour le *Saint Pierre de Vérone*, je ne sais qui lui donna l'idée de le refaire après Titien; ce sont deux excellents ouvrages, entre lesquels on se prononce suivant son goût pour l'une ou l'autre école. Mais le Vénitien gardera au moins sur le Bolonais l'honneur de la priorité.

Guide (Guido Reni), autre illustre enfant de Bologne, autre élève des Carrache, a dix ouvrages dans le musée. Le plus important, non-seulement de ces dix tableaux, mais de son œuvre entier, est sa *Notre-Dame-de-la-Piété*. Cette composition immense et singulière lui fut commandée, en quelque sorte comme un *ex-voto*, par le sénat de sa ville natale, qui l'en récompensa en ajoutant au prix convenu une chaîne et une médaille d'or; elle est divisée en deux parties bien distinctes, et qu'on pourrait aisément séparer. Dans le compartiment supérieur, on voit le corps du Christ, étendu mort sur le sépulcre, entre deux anges qui pleurent aux deux côtés, et sa mère, en face, qui domine toute la composition. Dans le compartiment inférieur, cinq bienheureux se tiennent agenouillés dans une sorte de recueillement et d'extase; ce sont saint Pétrone, patron de Bologne, saint Dominique, saint Charles Borromée, saint François d'Assise et saint Procule. Toutes ces figures sont de grandeur colossale, et la variété de leurs costumes, jointe à celle de leurs poses, détruit la monotonie que pourrait produire un groupe ainsi disposé. Au bas du tableau, et comme dans un troisième compartiment, on aperçoit, entre quatre petits anges, une vue de Bologne, flanquée de bastions et de murailles qu'elle n'a plus, au milieu desquels se dressent sa tour des *Asinelli* et sa tour Penchée, qu'elle possède encore. Ce grand ouvrage réunit au plus haut degré les qualités ordinaires de Guide, noblesse et élégance de composition, vérité et délicatesse de coloris, distribution large et harmonieuse des lumières, enfin tous les mérites d'un style éminemment gracieux, qui était l'opposé et comme la critique de celui qu'avait adopté le sombre et bouillant Caravage. Guide y montre de plus une vigueur peu commune, et qui, le rapprochant de son rival, fait éclater plus complétement sa supériorité.



Cette *Notre-Dame-de-la-Piété* est datée de 1616. Quatorze ans plus tard, lors de la peste qui affligea Bologne, Guide répéta presque la même composition en peignant une *Vierge dans la gloire*, au-dessous de laquelle se tient en prière un groupe de saints, protecteurs de son pays. Ce second tableau, qu'on appelle le *Pallium*, fut peint sur soie; on le portait en procession pendant la peste. Remplacé dans l'église San-Domenico par une copie de Pietro Francesco Cavazza, il

est maintenant à la Pinacothèque, où il offre un excellent échantillon de la manière pâle et délavée que Guide a eu souvent la fantaisie d'employer. Le meilleur et le plus célèbre de ses ouvrages, après la *Notre-Dame-de-la-Piété*, c'est le *Massacre des Innocents*, très-connu par la gravure. Tous deux sont venus à Paris. On ne peut guère reprocher à ce dernier ouvrage qu'une grâce un peu hors de saison, et qui s'appelle alors de l'afféterie. Ces enfants qu'on égorge, ces mères qu'on foule aux pieds, qu'on traîne par les cheveux, ont un peu trop l'air d'être en spectacle, et de faire admirer leur douleur théâtrale. Au reste, les détails sont admirables, et, sans ce défaut, qui tient à la manière de l'artiste employée mal à propos dans un tel sujet, l'ouvrage, en son ensemble, est d'une rare perfection. L'on comprend que, lorsqu'après l'avoir achevé, Guide fut mandé à Rome, il y ait reçu un accueil si honorable, que le pape Paul V et les cardinaux envoyèrent au-devant de lui leurs carrosses jusqu'à Ponte-Molle, suivant le cérémonial observé pour les ambassadeurs. Ses autres ouvrages au musée de Bologne sont un grand *Calvaire*, très-noble et très-religieux; un *Samson* faisant jaillir de l'eau de la mâchoire d'âne après sa victoire sur les Philistins; l'évêque de Fiesole, *André Corsini*, en extase, et traité à la manière des Espagnols; un charmant petit portrait du *Père Denis*, chartreux; une excellente tête du *Christ*, au pastel, etc.

Son rival de gloire, Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri da Cento, surnommé *il Guercino*, de *guercio*, louche, parce qu'étant encore au berceau, une grande frayeur, qui lui causa une convulsion nerveuse, lui dérangea le globe de l'œil), n'a pas laissé, comme Guide, son chef-d'œuvre à sa patrie. Vainqueur à Rome, il est vaincu à Bologne. Mais si la Pinacothèque n'a pas les plus célèbres compositions de ce maître fécond, dont l'œuvre se compose d'environ deux cent cinquante tableaux d'église ou de chevalet, sans compter quelques gravures et un nombre infini de dessins et d'études, elle possède toutefois d'assez beaux échantillons pour qu'il puisse être justement apprécié. Certes, le *Saint Guillaume*, duc d'Aquitaine, recevant de l'évêque saint Félix une tunique religieuse; le *Saint Bruno* et son compagnon, en extase dans le désert; le *Saint Pierre de Vérone*, et cinq autres morceaux moins importants, sans valoir la *Sainte Pétronille* ou *le Plafond de l'Aurore*, suffisent à faire connaître Guerchin. On n'admirera ni la sublimité de la pensée, ni la noblesse des formes (ce ne sont point ses qualités spéciales), mais l'exacte imitation de la nature, qu'il atteignait, soit par la sûreté du dessin, soit plus encore par l'harmonie des tons et le savant emploi du clair-obscur. C'est principalement à cette dernière qualité qu'il doit le surnom de *Magicien de la peinture italienne*. On lui a bien reproché d'avoir donné à ses ombres un degré de force qui les porte souvent presque jusqu'au noir, comme ont fait Caravage et Ribera; mais il faut convenir que, même dans ces ombres noires, personne n'a mis autant de transparence et de légèreté que Guerchin. On a fait avec justesse cette observation, qu'à voir de quelle manière, dans les tableaux de Guerchin, la lumière descend et se répand sur tous les objets, qu'elle colore, enveloppe et pénètre en quelque sorte, on pourrait croire qu'il peignait dans quelque souterrain éclairé par un soupirail. Cette lumière d'en haut est, effectivement, le trait caractéristique de la manière de Guerchin, et l'admirable emploi qu'il en sait faire, son plus beau titre de gloire.

Il avait été, comme Dominiquin et Guide, élève des Carrache, non précisément pour avoir reçu leurs leçons, mais pour avoir appris l'art et s'être fait un style en imitant leurs ouvrages. Un autre disciple direct de cette célèbre école fut Albane (Francesco Albani). On sait combien ce maître, au pinceau doux, suave, harmonieux, et qui fut nommé l'*Anacréon de la peinture*, aimait à représenter, en petites proportions, des sujets mythologiques, où il pouvait placer tout à l'aise des groupes d'amours, de génies, de nymphes et de déesses, qu'il excellait à représenter, et toujours dans de charmants paysages, sous un ciel pur, à l'ombre de grands arbres qui se détachaient sur des lointains vaporeux ornés de fabriques architecturales; eh bien! le Musée de Bologne, patrie d'Albane, n'a pas une *Vénus endormie*, pas une *Diane au bain*, pas une *Danaé couchée*, pas une *Galathée sur la mer*, pas une *Europe qu'emporte le taureau*, sujets qu'il a tant de fois traités; et, par une compensation singulière, il possède de ce maître quatre tableaux religieux, probablement les seuls qu'il ait peints en sa longue vie de quatre-vingt-trois années. Dans ces tableaux, par une autre singularité, les personnages sont de grandeur naturelle. Enfin, s'ils n'étaient historiquement connus, jamais on ne les attribuerait à leur auteur. Parmi eux se trouvent un *Baptême du Christ* et deux *Vierges dans la gloire*, dont l'une porte la date de 1599. Albane était encore à ses débuts lorsqu'il la peignit, puisqu'il naquit en 1568, et qu'il eut le tort de travailler jusqu'à sa mort, en 1660, c'est-à-dire de survivre à son talent et à sa renommée. Ses tableaux de Bologne n'ont pas seulement la couleur fine et délicate qui lui est particulière, ils révèlent encore un style plus noble et plus vraiment religieux qu'on ne pourrait le lui supposer. Ils sont, d'ailleurs, une réfutation positive de ce conte d'atelier qui a couru sur Albane, qu'ayant une femme très-belle et douze enfants non moins beaux, il ne prenait ses modèles que dans sa famille. Il n'y a plus ici de nymphes et d'amours; mais des hommes, des vieillards, des saints, et même une tête du Père éternel.

Nous venons de passer en revue les maîtres de l'école bolonaise, Francia, les trois Carrache, Dominiquin, Guide, Guerchin et Albane. Pour être juste, il faut encore ajouter Giacomo Cavedoni, élève de Louis Carrache, qui a laissé au Musée de Bologne une excellente *Vierge dans la gloire*, tout à fait digne de son maître, au point qu'elle a mérité le voyage de Paris; le Pésarais (Simone Cantarini), auteur d'une autre *Vierge dans la gloire*, et d'un très-beau portrait de son maître Guide, à l'âge où celui-ci pouvait dire comme Cervantès : « J'ai la barbe d'argent; il y a vingt ans qu'elle était d'or; » Prosper Fontana, qui, ayant été élève d'Innocent d'Imola et maître des Carrache, forme ainsi le lien traditionnel de l'école bolonaise entre son fondateur Francia et les Carrache ses réformateurs; Lavinia Fontana, fille de Prosper, que le pape Grégoire XIII fit son peintre, et qui mérite d'être placée au premier rang des femmes artistes; Tiarini, autre élève de Fontana, imitateur des Carrache; Pelegrino Tibaldi, l'émule de Michel-Ange à vingt ans, lequel, né à Bologne, concourut puissamment à fonder l'école espagnole de Madrid; Timoteo Viti, ou Della Vite, auteur d'une excellente *Madeleine devant sa grotte*, dans la manière de Raphaël; Élisabeth Sirani, fille d'un disciple de Guide, et de qui l'on peut faire le même éloge que de Lavinia Fontana; enfin, Leonello Spada, les Procaccini, et jusqu'à vingt-neuf autres peintres, tous de Bologne, tous

élèves des maîtres déjà cités, et qu'il serait trop long de citer eux-mêmes.

Comme on le voit, Bologne n'a guère autre chose dans son musée que les œuvres de ses enfants; c'est d'autant plus glorieux pour elle. Il faut y ajouter pourtant un *Mariage de sainte Catherine*, par le Florentin Bugiardini; un ouvrage de Cima da Conegliano, un du Tintoret, un du Parmesan, un du Flamand Denis Calvart, qui avait établi à Bologne son atelier et une école très-suivie, et une *Cène de saint Grégoire le Grand*, par Giorgio Vasari, l'auteur de la *Vie des Peintres*, dont les tableaux sont rares. Celui-ci est d'une grande importance. Il faut terminer enfin ce catalogue, et le couronner, en quelque sorte, par le principal chef-d'œuvre, par la perle du Musée bolonais, la *Sainte Cécile* de Raphaël.

Partout où Raphaël se montre, il domine, il triomphe, il règne. La *Sainte Cécile*, qu'il a représentée en extase, écoutant une musique céleste, et laissant tomber le petit orgue qu'elle tenait dans ses mains; la sainte Cécile entourée de l'apôtre saint Paul, de l'évangéliste saint Jean, de saint Augustin et de Marie-Madeleine, est trop connue pour qu'il faille autrement la désigner; elle n'a pas plus besoin de description que d'éloge. Je ferai seulement une observation qui peut être profitable à d'autres voyageurs. Lorsqu'on entre pour la première fois dans la Pinacothèque, et qu'on est tout ébloui par ce coloris éclatant, ces prodigieux effets de clair-obscur familiers aux Bolonais, le tableau de Raphaël, avec sa couleur un peu sombre et briquetée, ne cause pas d'abord toute l'admiration qu'il doit inspirer. C'est au retour, lorsqu'on a vu les galeries de Florence et les *chambres* du Vatican, lorsqu'on a fait connaissance avec toute l'œuvre du *divin jeune homme*, et qu'on s'est bien pénétré des sublimes beautés de sa manière, c'est alors qu'on lui rend pleine justice, et qu'on reconnaît son incontestable supériorité, même entre les plus belles œuvres de Guide et de Dominiquin.

La *Sainte Cécile*, peinte sur bois, et transportée sur toile, tandis qu'elle était à Paris, fut commandée à Raphaël vers 1515, par une certaine dame de Bologne, nommée Helena dall' Olio Duglioli, de la famille Bentivoglio, qui fut canonisée. Elle était fort riche sans doute, puisqu'elle acheta, de son vivant, un tableau de Raphaël, après sa mort, la Béatification : plus heureuse que Frédéric Borromée, frère de saint Charles, qui devait être également canonisé, mais qui ne le fut point, parce qu'après avoir payé les frais de la première cérémonie, ses héritiers trouvèrent que c'était assez d'un saint dans la famille. Quoi qu'il en soit, voilà comment la *Sainte Cécile* vint à Bologne, qui l'a conservée.

Je ne terminerai point sans louer et remercier les organisateurs du Musée de Bologne d'avoir placé à la fin de leur catalogue, sous le titre de *peintres incertains*, un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels s'en trouvent de fort beaux, se bornant à indiquer, par conjecture, à quels maîtres ou à quelles écoles on peut les attribuer. D'autres n'eussent pas fait tant de façons; ils les auraient sans scrupule baptisés des noms de ces écoles ou de ces maîtres. C'est une probité artistique assez rare, non-seulement dans les cabinets ou galeries particuliers, mais encore dans les musées publics; elle mérite qu'on la remarque et qu'on l'approuve.

Louis VIARDOT.

ACADÉMIE-FRANÇAISE.

RÉCEPTION DE M. LE COMTE DE SAINT-AULAIRE.



Dans sa séance du 8 juin, l'Académie-Française a reçu solennellement M. le comte de Saint-Aulaire, à la place de M. le marquis de Pastoret. MM. Roger, Lebrun et Scribe occupaient le bureau; M. Scribe avait été chargé par M. Roger, directeur, de lire sa réponse au discours du récipiendaire, tâche dont M. Scribe s'est acquitté avec beaucoup de goût, ce qui a paru d'autant plus charmant, que le récipiendaire s'était exprimé avec un ton parfait. Une réunion des plus brillantes a prêté une attention très-grande aux discours des deux orateurs, interrompus souvent par des murmures d'approbation.

M. le comte de Saint-Aulaire a pris pour thèse l'alliance de la politique et de la littérature; il a soutenu, et un grand poëte l'avait dernièrement devancé dans cette manifestation, qu'il n'y a pas entre la politique et la littérature une telle incompatibilité d'humeurs qu'elles ne puissent marcher de compagnie. Contrairement à l'opinion de M. Salvandy, qui pourtant a été ministre, M. le comte de Saint-Aulaire s'est plu à reconnaître que l'intelligence des lettres n'était pas faite pour nuire au gouvernement des choses de l'état. Si M. le comte de Saint-Aulaire avait voulu citer des exemples anciens et modernes, certes, ils ne lui auraient pas manqué : Cicéron, Sénèque, Dante, M. de Chateaubriand, lui auraient fourni d'illustres preuves.

Il est impossible que l'étude littéraire ne conduise pas à l'étude sociale, et que le vrai poëte ne se préoccupe pas autant que l'homme d'état du bien-être des peuples. Sous les gouvernements les plus absolus, et chez les esprits les plus accoutumés à la règle, ce besoin d'être utile à l'humanité se fait sentir dans les natures élevées; Racine n'a-t-il pas encouru la disgrâce de Louis XIV pour avoir voulu sortir de la sphère poétique, et s'occuper du sort de pauvres gens? quand Racine aurait été ministre pendant les longues années d'intervalle qu'il a mises entre *Phèdre* et *Esther*, où donc aurait été le mal? Racine ne valait-il pas Louvois? Lisez Corneille; il est plein de maximes politiques. M. le marquis de Pastoret avait si bien étudié le génie de ce grand homme, qu'après avoir commenté Grotius et Puffendorff, il termina son cours du droit de la nature et des gens par la lecture des tragédies de Corneille. M. le comte de Saint-Aulaire rapporte le fait, et ne s'en étonne pas, avec raison. Il n'y a que des esprits superficiels qui ne comprennent pas ces rapports.

M. le comte de Saint-Aulaire, avec une rare modestie qu'il

louait lui-même chez M. de Pastoret, s'est presque récusé comme juge de son prédécesseur. La sévère *Histoire de la Législation* semblait effrayer le léger et spirituel auteur de l'*Histoire de la Fronde;* il a raconté dignement la vie littéraire et politique de M. de Pastoret, qui commença par traduire Tibulle, et qui finit par marcher sur les traces de Filangieri et de Beccaria. Un fait est digne de remarque; M. de Pastoret, jeté hors de France par la tourmente révolutionnaire, alla chercher le calme dans le couvent des Arméniens, à Venise, où il étudia les langues orientales, et de là il passa une année à Florence, à se perfectionner dans la langue grecque. M. de Pastoret, comme tous les gens dont l'esprit est bien fait, marchait à son but à travers les sinuosités de la carrière.

Il est permis à peu de personnes de se rendre un témoignage pareil à celui-ci; M. de Pastoret écrivait ces lignes en tête de son *Histoire de la Législation:* «Je termine ici la première partie de l'*Histoire de la Législation;* jeune homme, à peine admis dans la magistrature, j'avais conçu le projet de ce grand ouvrage. Je l'ai suivi dans toutes les phases d'une vie orageuse, et la terre d'exil m'en vit occupé aussi bien que la royale demeure où la bonté des rois m'avait placé. J'abandonne à regret ce travail, qui s'est associé à tant d'autres travaux depuis cinquante années; mais je le mets avec quelque confiance sous la protection des hommes dont l'amitié m'a été si précieuse, du pays où l'estime de mes concitoyens a récompensé quelques efforts et quelque courage. Puissent ceux qui viendront après moi se donner, au milieu des révolutions qui les menaceront encore, la consolation d'un travail constant, l'appui d'un grand devoir, l'espérance d'une récompense plus élevée; puissent-ils avoir des jours plus prospères, et puisse la bénédiction d'un vieillard, à qui il fut permis de s'asseoir sur le siége de L'Hospital, les suivre dans leurs efforts et les récompenser, lorsqu'après les soins orageux des affaires, ils conserveront assez de force et de courage pour se livrer aux charmes de l'étude, sans oublier les règles sévères du devoir!»

Ce sont là de nobles paroles!

L'éloge de M. de Pastoret a été fait par M. de Saint-Aulaire avec une discrétion toute diplomatique, et une véritable grâce d'ambassadeur; M. de Saint-Aulaire a fait bon marché de lui-même, et ses titres, effectivement, ne sont pas des plus impérieux; mais on sentait en l'écoutant qu'un homme comme lui, au bout du compte, n'est déplacé nulle part.

M. Scribe a donné lecture ensuite du discours de M. Roger. M. Roger est arrivé aussi, lui, dans son temps, avec un bagage peu considérable, qu'il n'a pas même pris soin d'augmenter beaucoup. M. Roger, vieillard spirituel à la façon de Boufflers, s'est posé d'abord en Simonide; il a chanté Castor et Pollux, c'est-à-dire les aïeux de M. le comte de Saint-Aulaire, puis il a essayé de faire entendre au noble récipiendiaire qu'on l'admettait moins à titre de *poëte, d'orateur, d'écrivain, de critique*, qu'à titre d'homme d'un *esprit conciliant et doux*, d'un *commerce agréable et facile*, d'un *langage plein de goût et de mesure*, et M. Roger s'est écrié alors: *Peut-être trouverez-vous, Monsieur, que j'abuse du droit de vous louer publiquement....* Il me semble que M. de Saint-Aulaire aurait pu lui répondre: Je trouve, Monsieur, que vous n'abusez aucunement de ce droit..; vous me dites, au contraire, suivant une habitude récente de l'Académie, qui ne me paraît pas d'une politesse exquise, vous me dites des choses excessivement peu flatteuses.... Pourquoi votre compagnie m'admet-elle, si je n'ai pas d'autre qualité que celle que possédait M. de Coislin? » Mais il est d'usage, en ces circonstances, de courber la tête sous le blâme comme sous l'éloge. M. de Saint-Aulaire s'est tu; sans doute il n'en pense pas moins.

Singulière chose! M. Salvandy se croit la permission de dire à M. Victor Hugo: Restez poëte, Monsieur; M. Roger trouve convenable de dire à M. de Saint-Aulaire: Restez ambassadeur, Monsieur. Qu'est-ce qu'on dira à M. Ancelot?

HIPPOLYTE LUCAS.

LE PATRE.

I.



Aux confins du Vivarais et du Velay, dans la région âpre encore, où la chaîne des Cévennes étend ses dernières ondulations, un voyageur, monté sur un petit cheval gris, commençait à douter au milieu de chemins ardus et peu frayés.

La nuit était venue. Une bise aiguë et sifflante courbait la crête des grands sapins sombres, et ce murmure indéfinissable qui semble, dans la nuit, le frisson des montagnes, emplissait la campagne d'alentour d'une morne tristesse, presque d'une vague terreur.

Comme l'obscurité allait toujours croissant, l'homme au cheval gris acheva de s'égarer tout à fait. Il erra quelque temps à l'aventure, et s'arrêta bientôt dans une incertitude qui commençait à devenir pénible. Tout à coup, au milieu du silence de la solitude, il crut saisir un bruit lointain de clochettes qui tintaient à intervalles inégaux, avec une sorte de mélodie sauvage. Pour qui connaît le caractère indécis et profond que l'étendue et la nuit donnent aux sons les plus faibles, sur la terre des montagnes, il sera facile de comprendre l'impression d'irrésistible mélancolie qui s'empara du voyageur.

C'était un homme d'une quarantaine d'années, à la figure honnête et intelligente. Ses cheveux, presque entièrement blancs, retombaient en flots argentés sur son vêtement noir. Ses yeux, grands et bleus, étaient pleins de douceur; tout avait en lui un cachet de sévérité religieuse, tempérée par les habitudes de la plus bienveillante nature. C'était le pasteur d'un humble village protestant. La pensée et l'étude seules avaient

laissé leur noble empreinte sur la sérénité de son front. Un observateur attentif eût deviné dans cet homme le sentiment large, calme et doux, d'une poésie sobre et recueillie. Aussi, malgré le vent qui soufflait, malgré l'heure qui marchait toujours plus sombre, le grave pasteur ne mit-il pas une hâte bien vive à se diriger vers le bruit qu'il avait cru entendre. Il chemina dans cette direction; mais en se laissant pénétrer par la solennité quelque peu ténébreuse de l'heure et du lieu, ses idées prirent un vol rapide, et passèrent de la rêverie à la prière, de la création au créateur.

Après quelques instants de marche, il pensa avoir été le jouet d'une illusion, et ne vit rien qui annonçât trace d'habitation humaine. Il retombait dans ses perplexités sur la route à tenir, lorsque la pensée lui vint de héler avec force; au cri que prolongea l'écho, le son d'une trompe de pâtre répondit promptement, et alla mourir en retentissant dans les vallons d'à côté.

Presque aussitôt, un énorme chien blanc de montagne courait en jappant à la droite du cheval, et le cheval s'arrêta devant un *parc*. On appelle ainsi l'espace entouré de claies dans lequel les pâtres enferment le troupeau, qui passe la nuit à l'air du ciel et au vent de la montagne. Une petite hutte en bois, qui voyage sur deux roues, contient un peu de paille et quelquefois une couverture; c'est là le lit des bergers.

Or, le berger que notre voyageur rencontrait si à propos, malgré l'heure avancée et le froid, ne s'était point encore abrité dans sa hutte. Assis sur une pierre, les deux bras croisés sur son long bâton tordu par le bout, il écoutait le vent se plaindre et se courroucer dans la forêt de sapins. Son manteau de poil de chèvre, gris et rayé de noir, flottait lourdement à l'air; ses pieds étaient nus. Dans ce costume, par le vent qu'il faisait, en cinq minutes, un citadin délicat eût grelotté à se briser les dents; pour le pâtre, il ne s'en apercevait même pas. En cet instant, entendant aboyer son chien et piétiner un cheval, il cria d'une voix sonore, dans la rude langue du pays :

« *Caous aco?* — Qui va là? »

Le pasteur lui expliqua en peu de mots qu'il s'était égaré en revenant à son presbytère, au village d'A...; qu'il fallait le remettre dans sa voie, et que, par une nuit si noire, les chemins n'étant que des sentiers peu apparents, il aurait grand besoin d'être reconduit jusque chez lui.

« *Anen, tsoudro martsa.* — Allons, il faudra marcher, dit le pâtre; mais vous avez froid, sans doute; voilà mon manteau; » et il jeta son manteau sur le dos du pasteur, en l'assurant, pour prévenir tout refus, qu'il marchait mieux ainsi, et qu'en marchant il n'aurait jamais froid.

Sur ce, il appela son chien, l'introduisit dans le bercail, lui ordonna de ne pas bouger, et fut prêt.

Ils avaient encore pour deux heures de marche; c'était plus de temps qu'il n'en fallait pour faire connaissance. D'ailleurs, le pasteur était trop curieusement bon pour ne pas s'enquérir de cette existence solitaire et nomade qu'il venait de surprendre dans sa vérité la plus imprévue.

« Comment vous nomme-t-on? demanda-t-il à son guide.

— Je m'appelle Pierre Raymond; mais on m'a toujours appelé Pierrouni, ou le *Pâtre*.

— Et vous ne vous ennuyez pas à être toujours seul ainsi?

— Ma foi! non, monsieur le ministre. J'avais quatre ans quand j'ai commencé à *garder*, j'ai dix-sept ans maintenant; j'ai eu le temps de m'accoutumer avec moi. Et puis, j'ai toujours aimé à entendre le vent, ce qui fait que je me plais mieux à l'écouter qu'à dormir. Je dors quelquefois le jour; il y a moins à craindre du loup. Sans le vent, et aussi sans les étoiles, que j'aime bien à regarder, peut-être je m'ennuierais; mais je ne m'ennuie pas. »

Le ministre fut frappé de cette simplicité intelligente, et voulut encore la sonder.

« Que trouvez-vous donc de si bon à entendre le vent et à regarder les étoiles?

— Je ne sais peut-être pas bien; quand j'entends le vent, j'écoute toujours, et je me figure un tas de choses dans ma tête. Ça me fait frissonner; c'est quelquefois comme si j'avais peur; je n'ai pas peur pourtant; mais ça me fait quelque chose.

Pour les étoiles, c'est différent. D'abord, je me demande souvent ce qu'il y a là-haut. A force d'y fatiguer mes yeux, je finis par y voir tout ce que je veux : des mondes, des forêts, des montagnes, de la foule. Je me plais, le lendemain, à retrouver une étoile que j'ai remarquée la veille. Quand l'une d'elles change de place, je la suis, je la cherche; il y en a que j'aime plus que les autres. Je me figure aussi que c'est un grand troupeau dans une vaste prairie; le bon Dieu doit être le pâtre. Ça me rend fier.—Ensuite je trouve que c'est beau à voir, cet or sur du bleu; je me demande quelquefois si ce ne sont pas des fleurs de feu. Quand j'étais petit, j'aurais donné tout au monde pour avoir une étoile; maintenant je voudrais aller voir derrière, au moins je voudrais pouvoir les compter. Mais vous, monsieur le pasteur, vous devez bien savoir ce que c'est? vous devez bien savoir aussi ce qu'il y a dans la lune? »

Le pasteur ne jugea sans doute pas à propos de répondre à la question ainsi posée, car il repartit aussitôt :

« Et, du reste, vous n'avez jamais rien désiré?

— Non, parbleu! fit le pâtre... Cependant, comme ma pauvre mère m'avait un peu appris à lire, j'aurais bien voulu quelquefois avoir un livre; il me semble que cela m'aurait mieux rappelé le temps où elle m'apprenait... Il y a bien longtemps qu'elle est morte. »

Il retomba dans son silence, et son compagnon respecta cette pieuse rêverie qui remontait au souvenir d'une mère. Puis, comme ils étaient enfin arrivés, le bon ministre exigea que son guide, s'il devait forcément retourner dans la nuit même à la garde de son troupeau, vînt du moins se reposer un instant et se réconforter à la table du presbytère.

II.

Le presbytère était une petite maison d'une propreté ravissante; l'ordre le plus parfait enchantait la vue, et on y respirait ce bon parfum de la modeste aisance, qui n'accepte un besoin qu'après avoir créé une ressource de plus. Le pâtre, introduit dans la cuisine, y devinait tout cela sans peine.

Au même instant, une jolie fille de quinze à seize ans se jetait dans les bras du ministre en lui disant :

« Méchant père, vous mériteriez bien qu'on vous boudât deux jours. » Et elle s'interrompait pour l'embrasser encore; puis elle ajoutait : « Savez-vous que voilà trois heures que cette pauvre Rosette attend son père dans toute sorte d'inquiétudes?

Est-ce qu'on fait l'étourdi comme cela? Rentrer à une heure de la nuit par le vent qu'il fait, et les ténèbres!...

— Mais, ma bonne Rosette, reprenait le ministre, j'ai bien failli ne pas rentrer du tout; et, sans ce brave garçon, qui, pour m'accompagner, a laissé son troupeau à la garde de Dieu, je risquais fort de coucher dans le plus froid de la montagne, et de me coucher sans souper, tout en ayant grand faim. »

Rosette, qui s'était assise sur les genoux de son père, devant le grand feu de la cheminée antique, sauta légèrement au buffet; et, en quelques minutes, elle avait mis sur la table une collation appétissante, ainsi qu'une bouteille du vieux vin de Cornas, ce Johannisberg des Côtes du Rhône.

« Approchez, » dit le pasteur à son guide.

Et Pierrouni s'avança avec quelque hésitation, en roulant dans ses mains les bords de son large chapeau.

Rosette alors regarda le pâtre, à qui cet examen ne pouvait être bien défavorable. C'était un svelte et vigoureux garçon, d'une taille moyenne et d'une allure franche. De longs cheveux châtains-foncés retombaient sur son épaule en boucles inégales; il avait de grands yeux gris d'une rare vivacité, et de belles dents parfaitement blanches, qui tranchaient sur l'ensemble de sa figure, brunie et ardée par le hâle. Son embarras n'était ni de la gaucherie rustique, ni même une excessive timidité, c'était du respect et de la déférence; et il s'était senti d'autant plus respectueux, qu'il venait, à son tour, de lever les yeux sur la jolie fille restée debout devant lui. Rosette était une petite figure rose et blanche comme une fleur d'églantier; ses doux yeux bleus souriaient sous de longs cils noirs; sa bouche toute mignonne était d'une finesse exquise, et semblait toujours prête à éclore, comme un bouton pourpre sur le plus gracieux menton à fossette qui se pût voir.

« Voyons, asseyez-vous, dit-elle au pâtre d'une voix on ne saurait plus suave; » et elle avança vers lui un grand verre qu'elle remplit plus qu'à moitié du vieux vin, étincelant et limpide comme un rubis.

« Oh! grand merci, Mamzelle; vous êtes trop bonne, murmura le pâtre confus; » et il porta à sa lèvre le verre, qu'il ne fit qu'effleurer.

« Ah! c'est comme cela que vous buvez, dit le ministre; vous ne voulez donc pas me faire raison? Allons, mon guide, vous êtes bien difficile! Ce vin n'est pourtant pas mauvais, et il vous a été versé de bon cœur.

— Je suis trop bon montagnard pour ne pas boire un coup tout comme un autre, monsieur le ministre; je trouve aussi que ce vin est bon; mais peut-être qu'il l'est trop pour moi. » Et Pierrouni mangea un morceau en se laissant verser une seconde rasade. A la troisième, il refusa complétement, et il ajouta :

« Bien obligé, monsieur le ministre; mais, si je laissais faire Mamzelle, j'aurais besoin d'un guide aussi, moi, ou je resterais peut-être en chemin; ça ferait de jolies affaires pour le troupeau. Avec ça que les loups ne s'oublient pas beaucoup à dormir, et que, quand viennent les quatre heures du matin, ils ont bientôt sauté dans le parc, et saigné deux ou trois moutons.

— Comment! s'écria Rosette, vous allez repartir maintenant? et il y a des loups dans la montagne! Vous n'avez donc pas peur?

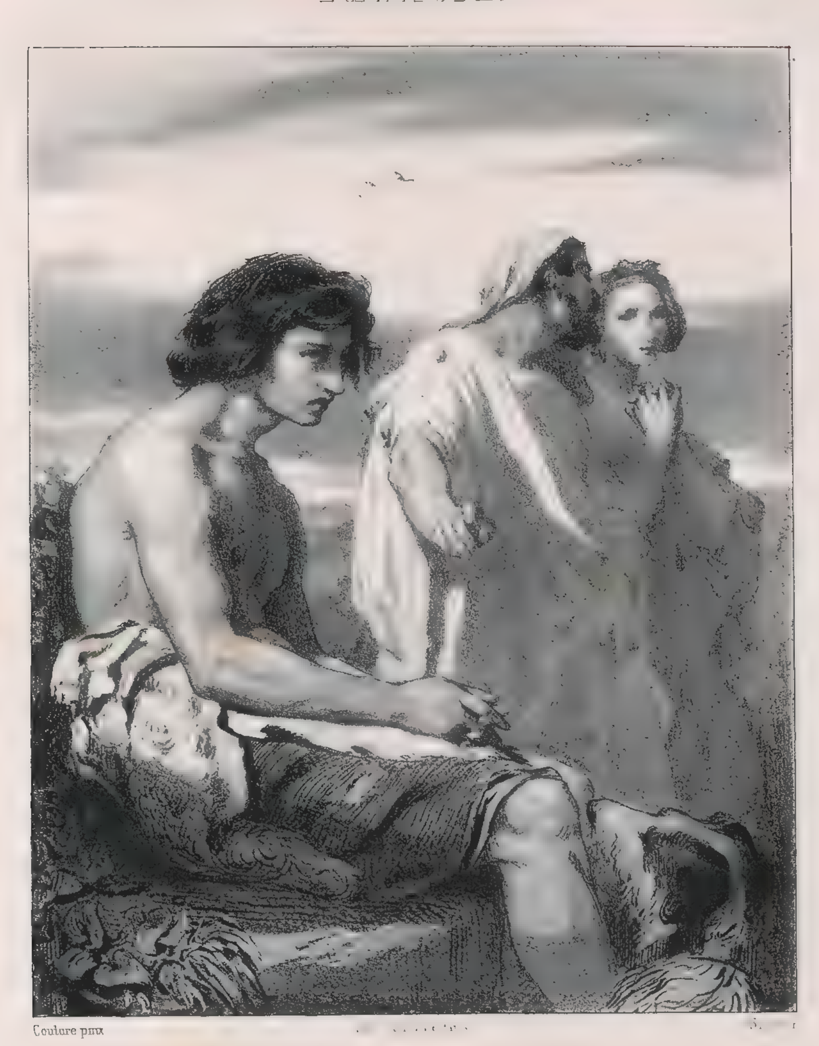
— Oh! quand j'avais dix ans, mamzelle, ça me chiffonnait bien un peu; je n'osais pas le dire, tout de même, j'aurais autant aimé coucher à la fenière que là haut près des bois; mais depuis ce temps-là, nous nous sommes vus bien souvent avec les loups, et après la première fois, ça ne m'a plus rien fait. — La première fois, j'avais treize ans; c'était en hiver, ces maudites bêtes dévoraient tout, la neige les avait affamées; on ne parlait plus que des loups. Un matin, il faisait déjà clair, vers les quatre heures, je vois marcher paisiblement une belle louve à une trentaine de pas de moi. Elle aurait peut-être passé son chemin; mais, ma foi! je voulais savoir à quoi m'en tenir, et je me dis: « Aujourd'hui ou un autre jour, ce serait la même chose; faut voir si la bête est aussi maligne qu'on dit. » Je mets mon bâton à côté de moi. Je prends une pierre et ma fronde, et je vise à la tête entre les deux yeux. Le coup était bien lancé, mais mal visé; au lieu d'attraper la tête, je ne touchai qu'au flanc. J'entendis bien la pierre frapper rude, mais je vis aussi la louve venir vers moi, quoiqu'en boitant. Je crois que j'eus peur. Ses yeux étaient comme deux charbons; j'eus envie de courir; il n'y a pas un pâtre dans tout le pays qui coure aussi bien que moi. Puis quand elle fut tout près, le cœur me revint, et quand je vis qu'elle allait s'élancer sur moi, ce fut moi qui m'élançai sur elle. Je lui posai un coup de bâton sur le nez, qu'elle en saigna, et en même temps je sautais à cheval sur son dos. Quand je fus là, elle eut beau se démener, je la laissai faire. Je crus qu'elle allait se démancher pour me mordre à la jambe, elle ne pouvait pas y atteindre; les loups, ça ne fait pas de son corps ce que ça veut. Elle voulut se coucher, elle ne put pas, mes jambes l'empêchaient. Elle voulut courir; je dis: « Cours! » Elle ne put pas longtemps non plus; elle avait son coup de pierre et son coup de bâton, ça la gênait. Faut dire que j'ai les genoux solides; à huit ans je montais tous les chevaux à poil. Je la serrais; je ne sais pas comment elle faisait pour ne pas étouffer. Il y a à croire que c'est drôlement dur tout de même. J'étais déjà fatigué, et j'en avais bientôt assez. Enfin, comme elle semblait se ranimer de nouveau, elle avait la gueule ouverte; je pris par les deux bouts mon bâton, que je n'avais pas quitté. J'avais bien voulu l'assommer par la tête; mais je n'étais pas à l'aise, et ça n'y faisait rien. Je parvins à lui passer le bâton dans les dents, comme un mords de cheval; mes deux bras servaient de rênes. Quand elle vit la chose, elle ne bougea plus. J'appuyais, il est vrai, vigoureusement le bâton; elle devait sentir porter son mors. Mais je fus tout à fait le maître; elle marcha comme je voulus, et je m'acheminai vers le village, à cheval sur ma louve. Quand on me vit arriver, on n'y comprenait rien. Je racontai l'affaire. Alors on l'attacha, on lui mit une muserolle, et un garçon de chez nous la promena pendant six mois dans tout le pays, en faisant notre histoire. Depuis ce temps-là, je n'ai plus peur des loups.

— Voilà un gaillard décidé, dit le ministre à sa fille, qui était encore tout émue de ce courage et de ce danger raconté avec cette simplicité sans jactance, rendue communicative et quelque peu prolixe par le vieux vin de Cornas. — Buvez un coup sur ce souvenir, lui dit-il en lui versant à boire.

— Pour boire à votre santé, Mamzelle, et à celle de votre digne père. » Et le jeune pâtre se leva, le cœur chaudement caressé par les généreuses ardeurs du vin, et peut-être ému quelque peu par le regard affectueusement curieux que la jeune fille avait fixé sur lui pendant son long récit.



[illegible]



Couture pinx

L'Enfant Prodigue.

84.

Le ministre était sur le point de lui offrir une légère gratification au moment où il souhaita son dernier bonsoir; mais il y avait tant de cordiale bonhomie et d'honnêteté primitive dans la manière simple et respectueuse dont il tendit la main au père et salua la fille, que ni l'un ni l'autre n'osèrent lui présenter de l'argent. Alors, à un souvenir qui lui revint, le ministre s'éloigna une minute, et reparut un livre à la main: — Tenez, lui dit-il, vous désirez pouvoir lire quelquefois; quand vous aurez fini ceci, vous reviendrez. — C'est trop de bonté, monsieur le ministre. — Il salua encore, et partit.

Rosette embrassa très-tendrement son père, et dans leur petite causerie, elle lui dit, avant d'aller se coucher: — Ma foi! le bavardage de ce pâtre m'ennuierait beaucoup moins que celui de mon cousin Léonce.

(*La suite au prochain numéro.*)

CHARLES CALEMARD DE LAFAYETTE.

ALBUM DE L'ARTISTE.

L'ENFANT PRODIGUE. — VUE DES HAUTES-ALPES.

TOUT le monde connaît l'histoire de l'Enfant prodigue, ce mauvais sujet biblique que l'inconduite mena à sa perte, et dont Jacques Callot a gravé l'histoire avec tant de verve et d'originalité : c'était là un *viveur*, comme on dit aujourd'hui, mangeant son bien en herbe, ou le jetant à deux mains par les fenêtres, pour que tout y passât mieux et plus vite; les soupers bruyants, les concerts sur l'eau, toute la folle vie des amours ne coûtait rien à cet enragé libertin, qui eût mis, comme le Faust de Goethe, le soleil, la lune et les étoiles en fusées pour divertir un instant sa maîtresse. Mais à côté de cette pompe et de cette insouciante existence, l'Ecriture a placé le revers, la souffrance physique, l'amer mécontentement de soi-même, la gêne d'abord, puis la détresse, puis la misère infime. Le coureur de galas, le débauché toujours oint de parfums, n'a plus un manteau pour couvrir son épaule moite; il en est réduit à garder l'animal que les légendes ont toujours donné pour compagnon à saint Antoine; il connaît alors, mais trop tard, le prix de ces richesses qu'il a follement dissipées; il souffre de la faim et du froid; il endure tous les mépris, toutes les angoisses de la pauvreté; il reste plongé dans une tristesse profonde, quand, au plus fort de ces durs retours sur le passé, il voit passer, lestes et radieux, ses amis qui l'abandonnent dans l'infortune, ses bien-aimées, souriantes jadis d'un si doux sourire, et qui passent maintenant insouciantes et frivoles, comme si elles ne le connaissaient plus; enfin, dans cette dernière lutte de l'orgueil et de la mauvaise honte contre le repentir, l'orgueil est vaincu; humilié, hâve, maigri, l'Enfant prodigue revient implorer la clémence paternelle, et le pardon généreusement accordé vient compléter cette belle et touchante leçon de l'Ecriture.

L'auteur du tableau que nous donnons aujourd'hui, M. Couture, n'a jamais été mieux inspiré; dans ce corps amaigri, dans cette pose si remplie de découragement, sous ces haillons qui couvrent l'Enfant prodigue, on reconnaît encore une belle et noble nature, qui n'a pu réussir à s'effacer dans les insomnies de la débauche; il y a je ne sais quelle grâce distinguée dans toutes ces misères : la tête est d'une belle expression, le regard est profond. On comprend toute l'amertume des pensées du pauvre dissipateur; la couleur est d'ailleurs douce, harmonieuse, facile, et la lithographie en rend à ravir les tons suaves et calmes. M. Couture a fait là un tableau dont l'inspiration a été bonne, et dont l'exécution laisse bien peu à désirer, mérite rare par le temps qui court, où tant de toiles vantées ne sont guère que des ébauches réussies.

La seconde planche que contient notre numéro d'aujourd'hui est une de ces eaux-fortes ingénieuses de M. Calame, que recherchent tant les amateurs. C'est, pour un œil exercé, une copie suffisante des *Suites d'un orage dans les Alpes*, de ce beau tableau dont nous parlions il y a quinze jours. Nous regrettons que notre imprimeur n'ait pas connu le moyen de rendre cette eau-forte avec le ton que l'on trouve dans les épreuves qui se tirent sous les yeux de M. Calame, à Genève. Toutefois, il suffit de s'y arrêter un instant pour retrouver la même justesse de sentiment dans les indications. Vous reconnaissez vite la peinture originale et même sa localité de couleur dans les tons en apparence un peu mêlés de cette eau-forte. Et comme tous ses traits essentiels se dessinent! comme ils se mêlent, s'harmonient! Avec quelle vivacité le tableau ne se représente-t-il pas à notre mémoire!

Nous donnerons d'autres eaux-fortes de M. Calame, auxquelles l'impression conservera tout leur relief, tout leur effet. Nous les donnerons prochainement, et nous croyons qu'elles expliqueront bien aux connaisseurs toute l'extension que peut offrir individuellement cette manière, dont les résultats sont déjà si remarquables dans le recueil d'eaux-fortes de M. Calame, publié par M. Hauser.

THÉATRES.

VAUDEVILLE : *Une Vocation.* — AMBIGU-COMIQUE : *Les Bains à quatre sous.* — Mme Pauline Viardot-Garcia. — Mlle Fitz-James.



UN brave menuisier de Falaise a deux filles à qui le ciel a départi des instincts différents : l'une ne songe qu'à son ménage, à son pot au feu, à toutes les vertus domestiques; elle est heureuse quand elle peut raccommoder des bas; l'autre a des goûts tout opposés; elle ne rêve que théâtre, drame, et toutes ces romanesques exagérations de la vie de

coulisses prise au sérieux; or, comme la famille est réunie pour le repas du soir, voici qu'un jeune homme, M. de Saulieu, qui a tué en duel, ni plus ni moins, le fils du lieutenant criminel, sollicite instamment un asile; le menuisier, en homme avisé, n'en fait ni une ni deux; son apprenti allait partir pour faire son tour de France, c'est M. de Saulieu qui, affublé des vêtements de compagnon, partira à sa place, et pour plus de sûreté, le brave homme, accompagné de sa fille aînée, va lui-même le conduire un bout de chemin; or, comme sur cette terre la vertu est toujours récompensée, c'est pendant qu'il fait cette vertueuse promenade, que sa fille Marie détale, sans tambour ni trompette, avec une bande de comédiens ambulants qui lui ont révélé sa vocation.

Au second acte, Marie, comme il arrive toujours en pareil cas, est devenue l'une des actrices les plus admirées du Théâtre-Français, où, soit dit sans épigramme, on en admire généralement fort peu. Le marquis de Saulieu, son protecteur, lui offre sa main; mais malgré la réalisation de ses vœux les plus ardents, la grande comédienne n'est point heureuse; elle est sans nouvelles de ses parents, qui ont quitté Falaise; enfin, grâce aux recherches de M. de Saulieu, qui mène dans toute cette pièce la conduite la plus exemplaire, les parents et la jeune fille se retrouvent et s'embrassent; et comme Marie est restée sage et qu'elle va jouer ce soir même au bénéfice d'un menuisier infirme, ses parents lui donnent leur bénédiction.

Cette petite comédie, dont la donnée est morale, est amusante et bien jouée. Sans doute elle peut manquer de piquant aux yeux des amateurs de scandale; mais comme au bout du compte l'honnêteté et la décence sont rares au théâtre, on doit des éloges à l'œuvre de MM. de Courcy et Théodore Muret.

— Ceci est une pièce évidemment inspirée par le succès du *Maître d'École*, et dans laquelle les auteurs ont spéculé sur les maillots couleur de chair, et les formes plus ou moins attrayantes des figurantes du théâtre; mais comme la censure a sagement interdit toutes ces exhibitions, et signifié aux auteurs qu'ils eussent à enfermer dans des peignoirs leurs baigneurs un peu trop effrontés, ces messieurs ont crié à la tyrannie, et déclaré que la censure avait ôté tout l'esprit de leur pièce. Ces quasi-nudités mises de côté, il reste à ce vaudeville trois actes remplis ainsi qu'il suit : Dans le premier, deux pensions rivales patinent sur le canal de l'Ourcq, et se battent à coups de boules de neige; dans le second, le théâtre représente un dortoir où des écoliers, dans le plus simple appareil, se livrent à toutes leurs fredaines; dans le troisième, ils sont aux bains à quatre sous, et grelottent sous leurs peignoirs. Nous ne vous disons rien d'une intrigue ténébreuse et mélodramatique qui côtoie toutes ces puérilités; heureusement qu'il reste à l'Ambigu *Fabio le Novice*, qui, malgré notre jugement un peu sévère, poursuit une carrière triomphale, et que M. Dennery, l'un des auteurs de la pièce nouvelle, a par-devers lui l'immense succès de *la Grâce de Dieu!*

— Mardi 6 juillet, Mme Viardot-Garcia a fait, pour cette saison, ses adieux au public anglais. Son engagement expirait à la fin du mois de juin; mais, avant de quitter Londres, la jeune cantatrice, qui venait de remplir avec un si brillant succès le rôle d'Arsace dans *Semiramide*, a voulu reparaître une fois encore sous des habits de femme; elle a choisi *Cenerentola*. Cet opéra n'avait pas été joué depuis l'ouverture du théâtre, et l'accueil qu'il a reçu doit faire vivement regretter à M. Laporte de ne l'avoir pas remis plus tôt au répertoire. Lablache et Tamburini ont lutté ensemble d'esprit, de talent et de gaieté; mais les honneurs de la soirée ont été pour Mme Pauline Viardot-Garcia.

Jamais, depuis les beaux jours de Mlle Sontag, le rôle de *Cenerentola* n'avait eu une meilleure interprète. Certes, Mme Viardot s'est montrée au moins égale à cette célèbre cantatrice dans le duo *Un soave non so che*, qu'elle et Rubini ont chanté avec tant de charme et de perfection. Aussi, ce délicieux morceau a-t-il été redemandé à grands cris. Le fragment de la ballade *Una volta* avait déjà valu à *Cenerentola* une triple salve d'applaudissements. Toutefois, son air final : *Non piu mesta*, a été son plus grand triomphe de la saison. Rappelée à la chute du rideau, Mme Viardot-Garcia est venue recevoir l'*addio* affectueux et bruyant d'une assemblée aussi nombreuse que choisie. Depuis longtemps le théâtre de la reine n'avait été témoin d'une pareille ovation. La presse anglaise espère que cet adieu ne sera pas définitif, et qu'après la saison de Paris, on reverra, l'année prochaine, *Tancredi*, *Arsace*, *Desdemona* et *Cenerentola*. Les journaux de toutes les opinions sont unanimes dans leurs éloges.

— On annonce que Mlle Louise Fitz-James doit partir incessamment pour Modène, où elle a été engagée par le grand-duc, pour donner quelques représentations sur le théâtre de sa capitale. Quoiqu'il nous coûte de voir l'Académie Royale de Musique perdre momentanément une danseuse du mérite de Mlle Louise Fitz-James, nous n'en sommes pas moins satisfaits de voir la supériorité de la France, en matière chorégraphique, hautement reconnue ainsi par l'Italie. Mlle Louise Fitz-James, on le sait, est de l'école de Mlle Taglioni, et c'est tout dire. Nul doute que son talent ne soit apprécié à Modène comme il mérite de l'être, et que les succès de cette excellente artiste n'arrivent bientôt jusqu'à nous.

VARIÉTÉS.

Influence du Comfort sur la Vie moderne.



Le dessin exerce une influence morale qu'on ne peut contester, et que nous nous félicitons tous les jours de retrouver dans les produits élégants de notre industrie. Cette disposition de tous les goûts n'est pas seulement favorable à une meilleure distribution de la richesse, elle l'est également à la santé, en ce sens qu'elle satisfait l'esprit, qu'elle est pour lui une harmonie de plus. C'est à cet art-là que nous devons un perfectionnement de l'hygiène; et qu'on ne s'y trompe pas, l'hygiène est une délicate et grave question; elle prévient naturellement des difficultés toujours possibles, faciles même, en raison de la fragilité de notre organisation; l'hygiène, enfin, c'est la vie; elle n'existe pas sans l'aisance, sans le confortable, sans le soin, sans ces infinies délicatesses qui sont le préservatif des maladies des

vieilles sociétés. Une hygiène attentive rend le séjour des grandes villes agréable. Elle a de grandes spécialités : ce sont la propreté, de bons vêtements, de beau linge, des appartements spacieux où la poitrine ne puisse pas vicier l'atmosphère. Ce confortable n'est possible que là où le travail est très-actif, considérable, là où la production fait régner l'aisance. Tous les grands établissements qui contribuent à cette aisance, à cette diffusion des produits travaillés, donnent les bases d'une bonne hygiène générale. Vous vivez mieux dans votre intérieur; vos vêtements sont plus doux, plus frais, plus commodes. Ces choses ont un double avantage : elles sont une sensation agréable, elles ont des charmes pour l'esprit, et elles semblent le laisser plus libre. Partout où les grands établissements se multiplient, la condition de la société devient meilleure; notre comfort est moins simple que celui des anciens, parce que notre civilisation morale et matérielle ressent des nécessités plus variées; il faut qu'il réponde à plus de conditions. Ce n'est que dans le véritable comfort que se déploie l'élégante simplicité de mœurs et de manières qui recommande depuis si longtemps notre pays, qui le recommande même depuis les croisades. C'est ce soin de l'intérieur qui a élevé parmi nous l'importance des femmes, et rendu leur intervention si active, si gracieuse. Avec les grands établissements que nous voyons maintenant à Paris et à Londres, chaque condition peut saisir le luxe, la portion de comfort qui est en rapport avec sa base morale, avec ses moyens, avec ses goûts; et sans les merveilles de la fabrique, vous n'auriez pas dans les hauts rangs cette vie paisible sans mollesse, délicate sans recherche, que vous rencontrez sur tant de points en Angleterre, en France, en Europe. Ce n'est pas l'importance directe des vêtements et du luxe que l'on doit louer, c'est le charme, c'est la *sainteté* qu'ils introduisent parmi nous. Ensuite, et on ne peut le nier, le costume a égalisé les rangs, et, sous ce rapport, il a mis de niveau toutes les personnes bien élevées.

Ce serait une utile et curieuse étude pour nos artistes que celle du comfort et de la propreté anglaise, surtout si les applications que l'on peut en tirer avaient pour objet immédiat de s'allier à tout ce qu'il y a d'ingénieux et de simple dans la forme que nous avons successivement imprimée à nos produits. Si nous ne tissons pas mieux que les étrangers, il devient incontestable, en comparant, qu'il existe dans nos produits une délicatesse de goût, d'arrangement et de dessin que les étrangers ne trouvent pas spontanément. Nous sommes en industrie les arrangeurs de l'Europe; c'est par l'application que nous brillons. Tous ces changements sont d'autant plus intéressants qu'ils sont ceux incontestablement sur lesquels nous nous entendions le mieux avec les nations de l'Europe. Cette influence n'est pas à dédaigner, lorsqu'on laisse s'annihiler tant d'influences sérieuses. — On compte diversement dans le monde; il est beau, il est puissant d'y compter par la création des choses les plus exquises. Le comfort indique le progrès d'une nation, et ses caractères sont tout à fait différents du luxe futile et excessif qui signale leur décadence; c'est vraiment un charme lorsqu'on quitte Paris, le Palais-Royal, les boulevards des Italiens, Montmartre, de retrouver à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, cette forme extérieure des vêtements et des manières de notre pays. Nos établissements n'ont plus uniquement cette qualité d'un goût plus sûr, d'un meilleur dessin; ils s'élèvent dans l'essor intérieur que crée la paix, dans cette continuelle dépense du pays chez lui, à un rang de splendeur qu'on ne connaît pas à Londres, et dont rien ne nous donnait l'espérance il y a une vingtaine d'années. Nous le répétons, c'est par les grands établissements qui contiennent tout qu'on arrive aux ventes considérables; c'est en concentrant le bon marché qu'on avive les fabriques, qu'on complète l'hygiène, et, disons-le, qu'on popularise les beaux-arts.

Nous comprenons les éloges dont les magasins de la *Ville de Paris* sont l'objet; car en parcourant Londres, que nous venons de visiter, nous n'avons rien vu qui en égalât l'importance, qui en surpassât l'arrangement, la richesse utile; *Waterloo-House*, ce beau magasin de la Cité, si rempli d'acheteurs pendant une partie de l'année, est bien loin de présenter le même caractère de grandeur et d'activité; ce n'est plus la magnifique collection des choses bonnes et élégantes de l'Europe, le magasin de toutes les fabriques. Çà et là on le surpasse dans telle ou telle spécialité, dans tel ou tel quartier. D'ailleurs, l'activité anglaise est restreinte; elle a été trop vantée. — Ce n'est plus, de la part des commis, ce même désir de bien vendre, sans importunité. Il y a en Angleterre plus de raideur, il y a ensuite pour la vente un temps marqué qu'on ne dépasse pas; l'Anglais n'est pas toujours prêt; les offres du vendeur sont moins polies, moins rapides; les objets eux-mêmes ont une simplicité moins élégante.

Toute cette activité qui se déploie au cœur du jour, ne recommence pas sous les jets éclatants de deux cents becs de gaz, et la soirée n'est pas une seconde journée. Vous ne voyez plus comme ici, comme à la *Ville de Paris*, par exemple, chefs et commis revenir à l'œuvre comme si la journée entière ne s'était pas écoulée dans les affaires. Que notre industrie travaille ainsi quelques années, et elle aura acquis dans la production, dans le classement, dans la vente, une activité et une importance qui la signaleront comme modèle à l'Europe. C'est parce que nous sommes essentiellement nation artiste et industrielle, nation libre, du moins par les mœurs, que le comfort trouvera chez nous sa place la plus convenable. Il peut embellir l'existence de toute cette propriété parcellaire que nos lois ont créée depuis 1789. Paris est le seul pays de l'Europe qui puisse avoir une société à la fois sérieuse et élégante, chevaleresque et occupée; c'est la seule ville, comme jadis Athènes ou Corinthe, qui puisse corriger les mœurs européennes; c'est la seule ville où le tact puisse se perfectionner. C'est là un genre de gloire qu'il faut emprunter à une double civilisation, matérielle et morale. Ne sera-t-il pas curieux dans l'histoire de notre temps de nous avoir vus modifier l'Europe par la guerre, et la civiliser par des arts nouveaux, par un travail mieux entendu, répondant à toutes les espérances suscitées par notre révolution? Nous ne serons plus alors monarchie absolue, comme on l'a spirituellement dit, modifiée par des chansons, mais monarchie libre, modifiée par la politesse et le goût. Nous vivrons aussi plus sainement et peut-être plus heureux. Une telle constitution sociale peut multiplier les moments de bonheur, et l'on sait que les nations, comme les individus, ne comptent que les moments de bonheur dans leur existence.

Au reste, le commerce ne peut embellir sérieusement la vie, exercer d'influence sur elle, qu'en reprenant ces lois qui dirigent les beaux-arts. Tous les arts dans lesquels le crayon in-

tervient ont été portés chez nous à une supériorité qui n'a pas de rivale. On doit encourager sérieusement cette tendance du dessin et du goût vers les objets qui nous entourent, et qui comptent parmi les nécessités de notre vie. Les Anglais, au contraire, possèdent moins de goût que de richesses, et on peut dire que le dessin élégant et simple de l'ornementation est resté étranger à tous les objets qui composent le luxe éclatant qu'ils affichent dans la vie privée et dans la vie publique.

NOUVELLES D'ART.

Exposition de Boulogne. — Association Lilloise. — Achats et Médailles. — La Statue de Godefroy de Bouillon, par M. Valois. — La Médaille des Monuments historiques, par M. Barre. — Les Peintures de M. Delaroche. — Nomination de M. Clerget.



UNE exposition nouvelle de tableaux se prépare à Boulogne, sous l'impulsion de la société des Amis des Arts de cette ville, qui, depuis cinq années, en a déjà ouvert deux avec succès. Boulogne, en effet, est admirablement placée pour favoriser la popularisation et la vente des objets d'art; située en face de l'Angleterre, devenue le point de débarquement à la mode de tous les insulaires qui traversent la Manche, sillonnée d'étrangers riches et désœuvrés, elle offre à tous les artistes qui se décideront à l'envoi de leurs productions, la presque certitude de résultats avantageux. Aussi nombre d'entre eux l'ont-ils déjà compris, et, sollicités par des membres influents de la société des Amis des Arts, qui s'occupe avec tout le zèle possible de cette grande affaire, ils n'ont pas hésité à promettre leur active coopération. En 1839, la société fit des acquisitions pour une somme de 12,458 francs, et cinquante-quatre artistes eurent part à cette distribution de faveurs, sans préjudice des ventes provoquées par des particuliers. Cette année, grâce au dévouement d'un honorable habitant de Boulogne, l'aristocratie de Londres a déjà souscrit pour 426 actions, et ce chiffre ne peut qu'augmenter; d'autre part, l'association boulonnaise se compose d'environ quatre-vingts membres qui s'obligent, par le fait même de leur admission, à en prendre chacun quatre. Le nombre total des actions prises s'élève, à cette heure, à plus de mille. C'est là, ce nous semble, un fort heureux commencement, et, selon les règles ordinaires de la progression humaine, l'exposition de 1841 l'emportera en richesses et en achats de tout genre sur son aînée de 1839, qui ellemême avait surpassé de beaucoup celle de 1837. Les peintres de Boulogne se sont mis résolument à l'œuvre, et les ouvrages d'art se succèdent dans leurs ateliers; leurs rivaux de Calais, de Saint-Omer, de Lille, ne restent pas en arrière, et l'heureuse influence de l'établissement d'une société des Amis des Arts à Boulogne, se fait sentir au loin.

A Lille, pas d'exhibition d'objets d'art cette année; mais l'Association Lilloise, tout en rappelant de nouveau les rigoureuses conditions des concours ouverts par elle, et qui excluent sans appel tout concurrent qui ne serait pas né dans le département du Nord, ou qui n'y serait pas actuellement domicilié, ou qui ne ferait pas partie de l'association, comme membre honoraire, titulaire ou correspondant, rappelle, entre autres choses, au public, qu'une médaille d'or de la valeur de 500 francs devait être décernée en 1840 à l'auteur du meilleur mémoire sur cette question : « *Que doit-on entendre par « originalité dans l'art? Quel est le but vers lequel l'art doit « tendre pour obtenir le caractère d'originalité?* » Aucun travail digne du prix proposé ne lui ayant été adressé, le comité remet de nouveau cette question au concours; et nous, nous engageons vivement MM. les habitants du département du Nord à se préoccuper plus sérieusement des intelligents efforts que tentent, au profit de l'art, leurs zélés concitoyens.

A Paris, le ministère de l'intérieur a acheté le *Jardin Antique* de M. Français, un charmant paysage qui a obtenu un brillant succès au Salon de 1841, et dont nous avons donné la lithographie; puis la *Peste des Riceys*, par M. Maison; la *Jeune Grecque allant faire une Offrande*, par M. Caminade, et l'*Adoration des Bergers*, par M. Cibot.

Le roi a décerné des médailles d'or : à M. Alexandre Laemlein, pour son tableau du *Réveil d'Adam;* à M. Farochon, pour sa médaille de l'Ordre public et son médaillon de M. Ingres; à M. Maille-Saint-Prix, l'auteur d'une *Vue prise en Auvergne*, dont nous avons rendu compte dans notre critique de l'exposition de cette année; et à M. William Wyld, l'auteur du *Départ des Israélites pour la Terre-Sainte*, des *Vues de Naples*, *de Subiaco*, et de divers autres ouvrages non moins recommandables.

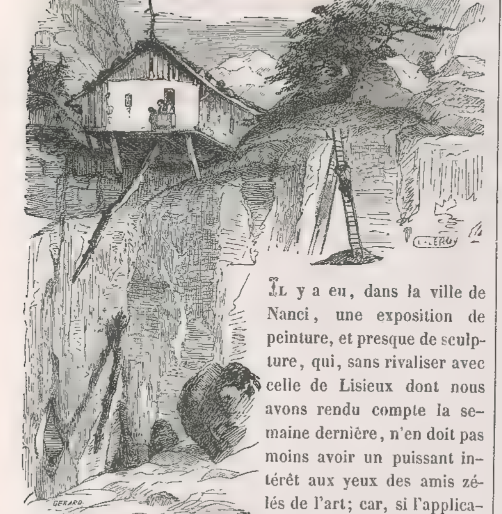
M. Valois vient de terminer, pour le Musée de Versailles, une belle statue de Godefroy de Bouillon, pleine d'énergie et de noblesse, d'un style large et sévère. Le chef des croisés, l'épée à la main et le bouclier au côté, s'appuie sur l'étendard de la foi dans l'attitude d'un homme qui implore l'assistance divine. La tête est remarquable d'expression; seulement, vue ainsi dans l'atelier, c'est-à-dire de trop près, elle nous a paru *plafonner* un peu trop. Le manteau qui enveloppe Godefroy nous a semblé également trop remué, trop étoffé, et alourdissant un peu, quant à l'aspect, cette figure, dont les proportions sont cependant parfaitement comprises et régulières.

Dans un autre genre, une œuvre d'art non moins digne d'attention, c'est la médaille gravée par M. Barre, et frappée dans le but de récompenser les personnes qui contribueront à préserver les monuments historiques de la destruction. D'un côté se montre l'effigie du roi; de l'autre apparaît, drapée à l'antique, la noble figure de l'Histoire, la main gauche appuyée sur d'immenses tablettes, la main droite étendue; derrière elle, on voit se dessiner les arènes de Nîmes et la Sainte-Chapelle, le style romain et le style gothique. L'exécution est large, pleine de finesse et de vigueur, comme dans tout ce qui sort des mains de M. Barre, et l'art de la gravure en médailles compte un beau modèle de plus.

Les peintures de M. Delaroche à l'école des Beaux-Arts ne sont pas encore terminées, comme on l'avait prématurément annoncé. Cet artiste est allé en ce moment rejoindre sa famille aux eaux de Vichy, et son œuvre ne sera livrée au public que vers le mois de septembre. Ajoutons, pour ne rien oublier, que M. Clerget, architecte, a été nommé inspecteur des travaux que nécessitera le onzième anniversaire de Juillet; et que le privilége d'un second Théâtre-Français dans la salle de l'Odéon a été concédé à M. d'Epagny.

EXPOSITIONS DANS LES DÉPARTEMENTS.

NANCI.



Il y a eu, dans la ville de Nanci, une exposition de peinture, et presque de sculpture, qui, sans rivaliser avec celle de Lisieux dont nous avons rendu compte la semaine dernière, n'en doit pas moins avoir un puissant intérêt aux yeux des amis zélés de l'art; car, si l'application de cette année est restée imparfaite, si elle n'a pu se dégager encore de toutes les entraves locales, le principe est fécond, divers essais le prouvent dans la capitale même de l'ancienne Lorraine, et nul doute qu'il ne finisse par produire les plus heureux résultats. C'est sous les auspices de la société des Amis des Arts de la cité que s'est célébrée cette solennité artistique, et les esprits impartiaux du lieu se plaignent, avec quelque raison peut-être, de ce que ses membres affectent une préférence trop marquée et trop exclusive pour les artistes indigènes. A les en croire, les productions d'origine étrangère à la contrée ne seraient pas reçues avec tout l'empressement chaleureux et toute la généreuse cordialité que devrait leur valoir la seule considération du déplacement et des inquiétudes qu'il entraîne à sa suite; les artistes parisiens, notamment, auraient toujours reçu les plus belles promesses, et une fois les transports opérés, leurs tableaux rangés dans la salle des exhibitions, tous les rêves d'or s'en iraient en fumée, les espérances que l'on avait données ne trouveraient plus de solution; il ne serait plus question des achats sur la foi desquels on s'était décidé à l'envoi; on éluderait sans pitié toutes réclamations, par le motif banal et mensonger de la cherté des prix, tandis qu'on paierait plus cher, à mérite égal ou même inférieur, les ouvrages de MM. tels et tels qui n'auraient en leur faveur qu'un seul titre, mais souverain et déterminant, celui d'habitants fidèles et constants de la localité. De là la légitime absence de MM. Gomien, Galland, de Lemud, Germain, Blaize, Balthazar Paulus, Maggiolo, de Sansonetti, qui avaient l'habitude d'en faire l'ornement, et qu'on regrettait de n'y pas voir cette année. Quelle que soit la valeur de ces accusations, fort graves, ce nous semble, et dont nous désirons vivement que la société des Amis des Arts de Nanci puisse se disculper, toujours est-il que son exposition a paru demeurer au-dessous de ce qu'on était en droit d'attendre d'une ville qui se pique d'encourager avec ardeur les sciences, les arts, l'industrie, enfin toutes les branches du progrès.

La sculpture ne comptait guère de représentants à Nanci, et ce n'est pas chose surprenante, si l'on considère toutes les difficultés et toutes les angoisses du voyage, qui suffisent seules à justifier la pénurie usuelle en ce genre des exhibitions de province. Elle n'avait là que deux morceaux, un *Clairon de chasseurs à pied sonnant la charge*, charmante figurine en plâtre, pleine de mouvement et de vie, par M. Louis Menessier, lieutenant au 50e de ligne, et un *Taureau* en bronze, où M. Salzard, de Metz, avait prodigué le naturel et la vérité, qui sont les plus éminentes qualités de sa manière. En peinture, on remarquait l'entrée de *Jésus-Christ à Jérusalem*, par M. Thorelle, un artiste qui s'est fait seul, qui n'a jamais eu de maître, qui n'a jamais songé à étudier, à copier les tableaux des grands peintres, et qui, malgré tout, s'est cru assez fort pour aborder l'histoire religieuse. La disposition de ses personnages est assez heureuse, mais le dessin est d'une incorrection choquante; la pose de l'ânesse, sur laquelle est monté l'Homme-Dieu, ne se comprend pas, et l'on saisit moins encore le sens du rôle de saint Pierre, qui, au milieu d'une scène purement historique en dépit de la divinité du principal personnage, tient à la main la clef allégorique du paradis. Mlle Adèle Ferrand avait envoyé de Paris trois gracieux sujets, la *Rosière*, les *Adieux à la Nourrice*, et le *Coucher de l'Enfant*, qui n'ont qu'un défaut, celui de rappeler les styles divers de certains artistes très-connus. Mlle Ferrand a la conscience de son talent; elle ne peut manquer de mieux s'individualiser, si elle persiste vigoureusement dans cette voie de travail et d'efforts persévérants qu'elle paraît avoir adoptée. M. Guérard, copiste habile, et qui reproduit à merveille les élégantes compositions de M. Alfred de Dreux, avait exposé plusieurs ouvrages, qui annoncent une facilité aussi grande que le laisser-aller en est fâcheux. M. Rauch, dont on avait vu, les années précédentes, de fort bonnes copies, s'était hasardé à marcher seul cette fois, et ses débuts ont eu peu de succès, vu la froideur de son exécution. M. Georges, dont le nom n'avait jamais figuré sur le livret, a eu plus de bonheur, et son portrait de M. le coadjuteur de l'évêque de Nanci, bien que d'une couleur peu satisfaisante, a semblé touché avec une certaine hardiesse; nous n'en dirons pas autant des portraits de MM. Lafontaine, Vicaire et Dedôme, qui, tout en se recommandant peut-être par le mérite de la ressemblance, n'en attestent pas moins une sécheresse dont l'effet est loin d'être agréable aux regards.



L'œuvre capitale de l'Exposition de Nanci, c'était un portrait à l'huile, de M. Isabey père, le célèbre miniaturiste, représentant l'empereur Napoléon, destiné, dit-on, au général Drouot, dont il est si singulier qu'on ait de prime abord oublié le glorieux nom sur les listes de l'arc de triomphe de l'Étoile, et peint avec la finesse et la perfection accoutumées de cet éminent artiste. Là encore on distinguait une *Procession* et l'*Intérieur d'un Réfectoire de Chartreux*, deux sujets bien conçus, sagement ordonnés et habilement exécutés, de M. Géniole, qui avait éga-

lement dirigé vers Nanci trois jolies bluettes d'une grâce et d'une coquetterie auxquelles ne le cède en rien la légèreté du faire; les portraits de Mlle Roussel, une artiste amateur qui a conquis de prime abord une place fort honorable; une copie de la *Cléopâtre*, par M. Jules Lefebvre; une reproduction de la *Mort de Gilbert*, de M. Monvoisin, faite par M. Fourquignon, avocat à la Cour royale, et qui prouvant une assez grande fermeté dans le dessin, une entente assez rare de la couleur, autorise de riches espérances pour le jour où M. Fourquignon, las des imitations, se décidera à créer à son tour; de charmantes miniatures de M. Laurent, de MM. Demange et de M. Barthélemy. Quant à M. Casse, professeur de dessin au collége de Nanci, dont les premiers débuts dans la miniature avaient fait grand bruit dans la ville, il n'a point fait de progrès saillants, et il n'avait, cette année, qu'une tête de Christ très-mollement dessinée à l'estompe et au crayon. Ajoutons, pour ne rien oublier de sérieux, deux dessins à la plume, tirés du *Tartufe* et du *Dépit amoureux*, de Molière, par M. Graville; un gracieux portrait au pastel, par M. André, musicien au 7e léger; plusieurs portraits-aquarelles de M. Geny, remarquables par leur délicatesse et leur fraîcheur; de spirituelles fantaisies de M. Waultrin; divers paysages au pastel de M. de Saint-Beaussant, un artiste amateur comme MM. Geny et Waultrin, et qui entend fort bien les ciels et la transparence des feuillages; un grand paysage fort peu soigné, par un amateur de Saint-Dié, auquel semble avoir manqué le temps de donner à son œuvre le fini convenable; et nombre de productions appartenant aux artistes les plus distingués de l'école de Metz, tels que MM. Pelletier, Hussenot, Menessier, Migette, auquel nous reprocherons seulement de s'être trop rappelé, dans son *Jardin public*, qu'il a fait quelquefois des décors de théâtre. M. Maréchal s'était tenu à l'écart; M. Lucy, le receveur-général du département de la Moselle, dont nous avons mentionné le nom avec éloge dans notre critique du Salon de 1841, et à qui le souci des occupations financières n'a jamais fait abandonner les distractions de l'art, avait profité des facilités du voisinage pour se faire représenter, lui aussi, à l'Exposition de Nanci.

On le voit, malgré le dévouement de quelques artistes de talent, le Salon de la ville de Nanci n'a pas été riche, et l'on eût pu mieux espérer. Si les griefs que nous avons formulés au commencement de cet article ont quelque fondement, la Société des Amis des Arts a obéi à des préoccupations trop exclusives, bien qu'assez pardonnables au point de vue étroit de la localité. Qu'elle se hâte donc de changer de système, d'abolir à tout jamais ces distinctions fâcheuses, d'accueillir avec la même bienveillance toute œuvre remarquable, quelle qu'en puisse être l'origine. Paris est le centre incontesté des arts; n'est-il pas juste que son rayonnement s'étende à la fois sur tous les points du royaume où se révèle la nécessité de la lumière?

ROUEN.

L'Exposition qui a été inaugurée à Rouen le 1er juillet dernier, est sans contredit une des plus belles et des plus nombreuses qu'il y ait jamais eu en province. On n'y compte pas moins de cinq cents ouvrages, dont beaucoup sont signés de noms déjà célèbres, et qui ont été envoyés soit par des artistes de Paris, soit par des artistes appartenant à la Normandie.

Depuis que les galeries du Musée sont ouvertes au public, elles sont visitées par une foule considérable, dont l'empressement témoigne assez de la curiosité et de l'intérêt de la population rouennaise pour ces sortes de solennités. Et pourtant, c'est en présence de ces faits que l'administration municipale vient de prendre la déplorable décision de ne faire désormais des Expositions que tous les deux ans. Il n'est personne dans toute la ville qui ne blâme cette résolution, dictée par un esprit mesquin d'économie. Croirait-on que Rouen, qui jouit de revenus énormes, ne concoure à ces exhibitions que pour la modique somme de six mille francs? Certes, nous pourrions nommer un grand nombre de cités en France, beaucoup moins riches et beaucoup moins florissantes, qui traitent les artistes avec infiniment plus de libéralité et de munificence. Nous regrettons d'autant plus de voir le Conseil municipal prendre un tel arrêté, que c'est Rouen qui a donné l'exemple pour les Expositions de peinture dans les départements, et qui a été des premiers à prêter un généreux appui à ces fêtes des arts.

Cependant, l'administration municipale devrait bien comprendre que ces Expositions se font au profit de tout le monde; elles donnent en effet aux habitants le moyen de perfectionner de plus en plus leur éducation artistique; elles fournissent aux jeunes peintres du pays l'occasion de se faire connaître, et de recevoir les conseils et les encouragements nécessaires à leurs progrès; elles offrent un nouvel aliment à la curiosité des étrangers; enfin, leur publicité sert à populariser le nom des artistes de Paris, dont les tableaux, d'ailleurs, sont souvent d'excellents modèles pour les nombreux élèves que la ville renferme dans son sein.

Ces heureux résultats des Expositions annuelles sont si évidents, si incontestables, qu'on doit croire que le Conseil municipal se rendra aux vœux de toute la population, et fera droit aux réclamations des artistes, à qui il doit aide et protection. Il serait incroyable que Rouen, si puissant par son industrie et son commerce, si curieux pour ses nombreux monuments, dont il est fier avec tant de raison, renonçât ainsi à la gloire d'occuper une des premières places parmi les villes où les beaux-arts sont cultivés avec le plus d'honneur et le plus de succès. Il faut donc espérer que la Société des Amis des Arts de Rouen recevra encore tous les ans la modeste subvention sans laquelle il lui serait impossible de continuer ses exhibitions. De même que nous avons applaudi de toutes nos forces à tous les efforts tentés pour émanciper l'art provincial, de même aussi nous saurons blâmer avec énergie l'incurie et le mauvais vouloir des administrations qui apporteront, comme celle de Rouen, des obstacles à la publicité, sur laquelle tous les artistes normands ont maintenant le droit de compter.

Ces artistes forment au Salon une phalange imposante : plusieurs ont exposé des toiles dignes de figurer dans les galeries du Louvre, où elles seraient remarquées au milieu des trois mille tableaux qui encombrent chaque année notre Musée national. Nous avons surtout admiré deux charmantes compositions de M. Morin, un jeune peintre de grand talent, et qui se distingue par un vif sentiment de la couleur.

L'une d'elles est tout simplement intitulée une *Rêverie*. Imaginez-vous un jeune seigneur et une jeune dame dans le brillant costume du temps de Louis XIII, tous les deux assis sur un tertre de gazon, sous l'épais feuillage d'un grand chêne.

Penchés tendrement l'un vers l'autre, ils laissent leur esprit errer dans l'espace sans bornes des calmes méditations et des doux pensers d'amour; ils se sentent heureux au milieu des belles campagnes qui sourient à leur imagination, loin des bruits et des misères du monde. C'est là un sujet peu ambitieux, mais parfaitement traité. Dans ce tableau, la lumière est savamment distribuée; les ajustements brillent des reflets les plus chatoyants; enfin, le fond du paysage fuit bien dans le lointain. Il est très-fâcheux que les bras et la tête de l'homme soient dessinés avec trop de négligence. L'autre toile de M. Morin, la *Visite chez la Nourrice*, nous montre encore de charmants visages rayonnants de jeunesse, de riches costumes, des poses naturelles, une expression vraie, enfin, un paysage lumineux et de bon goût.

M. Gustave Delaunay a représenté la *Normandie appuyée sur Pierre Corneille et sur Nicolas Poussin*. C'est là une inspiration toute nationale. La Normandie est personnifiée par une femme assise sur une chaise, ornée des mille fioritures de l'art ogival. A ses pieds on voit les couronnes dont elle doit ceindre le front de ses enfants bien-aimés. Poussin, dans la force de l'âge, se tient à sa droite; Corneille, figure sévère et hardie, se tient à sa gauche. Dans le fond, vous apercevez Rouen, avec les flèches de ses innombrables églises et sa ceinture de murailles crénelées; d'un autre côté, les Andelys, dominés par les ruines immenses de Château-Gaillard. La disposition de ce tableau est très-sage; les draperies des figures sont d'un bon style et peintes avec habileté; les têtes manquent d'animation; le paysage des Andelys est d'une belle couleur.

La *Conversion de Robert le Diable*, par M. Cabasson, prouve que ce jeune peintre fait tous les ans de notables progrès. Il a choisi le moment où le farouche Robert, mis en déroute par le vicomte de Constance, se réfugie dans la grotte d'un ermite, au milieu des bois. Ce seigneur si redouté, épuisé par la fatigue et par ses blessures, est tombé au pied d'un grabat, et il écoute avec recueillement un vieux religieux, qui lui parle des peines éternelles réservées aux méchants, et de la clémence inépuisable de Dieu. Nous recommandons surtout la figure de l'ermite, pleine d'élévation, et celle d'un jeune novice, qui, les mains jointes, le regard levé vers le ciel, implore la miséricorde divine. Cette scène se compose bien, est d'un style sévère, et d'un effet général qui ne manque pas d'harmonie.

M. Balan, un artiste rouennais, dont nous avons parlé dans notre compte-rendu de l'Exposition du Louvre, a un heureux rival dans la personne de M. Pain, qui reproduit aussi avec beaucoup de succès la nature morte. Celui-ci, cependant, est plus patient, plus timide, moins éclatant; il est exact avant tout, et c'est à force de vérité qu'il répand de l'intérêt sur des sujets qui, en eux-mêmes, sont très-insignifiants.

Un dessin précis et vigoureux, une couleur sobre, distinguent les compositions de M. Melotte. Il a représenté une jeune fille, pieuse et modeste, lisant dans un livre d'heures, et écoutant les exhortations d'un vieux moine, sous les arceaux d'une antique église. La jeune fille paraît entendre avec une douce joie la parole de l'homme de Dieu. La tête du vieillard, avec sa longue barbe, son front osseux, est modelée avec un soin particulier; sa main aussi est dessinée avec vigueur. Mais le meilleur ouvrage de M. Melotte est un portrait d'homme, peint dans de sérieux principes. On voit que la ressemblance est recherchée avec patience, et rendue avec une grande fermeté. On trouve des qualités non moins positives dans les toiles exposées par M. de Malécy. Le portrait de femme qu'il a envoyé au Salon nous plaît infiniment; la pose est naturelle, le front est calme et serein, le regard limpide, les cheveux sont souples et délicats, et la robe peinte avec facilité. Il y a aussi un portrait de femme par M. Legal; mais la tête seule est digne d'éloges; les étoffes sont maladroitement traitées. Nous avons vu de petits portraits par M. Mélicourt, un élève habile de M. E. Berat, à qui il fera honneur un jour, nous n'en doutons pas. Citons aussi les miniatures fines et élégantes de M. Delacluse. Autant cet artiste étudie sérieusement les têtes qui posent devant lui, autant il néglige les vêtements. Les personnages qu'il peint sont toujours gauchement habillés. — Les pastels de Mme Foulon, de l'école d'Henriquel Dupont, sont exécutés dans de sévères principes de dessin, et sont loin de manquer de grâce ou de charme. Une *Tête d'Enfant*, par Mlle Célestine Faucon, est un des bons ouvrages du Salon de Rouen. Imaginez-vous une jeune fille au milieu des champs, relevant le coin de son tablier rempli des épis qu'elle vient de glaner et des bluets qu'elle a cueillis; sa physionomie est empreinte de cette tristesse mélancolique que lui impriment toujours les chagrins du cœur. On voit que la pauvre enfant connaît déjà les douleurs et les misères de la vie, et que les malheurs et de dures privations lui ont ravi toutes les joies et tous les enchantements de la jeunesse. Cette figure est peinte avec facilité et sans prétention; les chairs sont éclatantes, les ombres très-transparentes, et les étoffes d'un ton vigoureux.

Les artistes normands ne cultivent pas la peinture maritime avec beaucoup de succès; un *Clair de Lune*, par M. Drouin, est une composition bien entendue, mais exécutée de la manière la plus déplorable. Tout est peint de la même façon et avec la même touche dans ce tableau; tout est gris, le ciel, les eaux, les rochers, le navire. M. Lenoble ne sait pas rendre les eaux; les nuages de sa marine manquent de légèreté. Cet artiste a exposé plusieurs paysages, qui, au contraire, sont fort bien peints. La *Vue des bords de l'Oise* offre un site charmant; de verdoyantes prairies, des bouquets d'arbres dont l'automne commence à dorer le feuillage, des troupeaux qui paissent ou ruminent dans les herbages, le méandre de la rivière, un ciel calme et serein, forment un ensemble qui plaît à l'imagination. La dégradation des plans est bien entendue; les lointains sont finement touchés; la couleur générale est vraie et modeste.

La *Vue de Morlaix*, par M. Ochard, du Havre, est remarquable par les belles lignes de sa perspective; mais on voudrait plus de finesse dans les tons, plus de transparence dans les ombres, une pâte plus solide et plus ferme. M. Berthelemy, dans la *Vue prise au mont Riboudet*, a composé une petite marine qui fait admirer la limpidité de ses eaux, son ciel pur et calme, sa ville dans un lointain vivement éclairé, ses navires et ses collines accidentées. Ce qui distingue ce tableau, c'est qu'il a beaucoup d'air et de lumière.

Le plus habile paysagiste de Rouen est, sans contredit, M. Vasselin. La *Vue de la côte Sainte-Catherine* présente un ensemble de navires, de barques, de chaumières, de villas, d'usines, ensevelis dans la verdure d'une chaîne de coteaux

qui s'arrondissent en amphithéâtre. Les premiers plans de ce tableau sont vigoureux, et les fonds légers et diaphanes. Cet artiste a encore exposé deux autres paysages. La *Vue de Saint-Ouen* nous paraît, pour la finesse des tons, de beaucoup supérieure à la *Vue prise à Caen*, qui présente de lourds empâtements. La *Vue prise à Saint-Servan*, par M. Dumé, est une toile aussi fort estimable; on y voit un vieux pont de bois très-haut, suspendu au-dessus d'une rivière, et se détachant admirablement sur le ciel. Nous avons encore de cet artiste un *effet de Soleil couchant*, où l'on voit une de ces plaines de bruyères qui s'étendent à perte de vue dans certaines parties de la Bretagne. Un convoi de voitures et de chevaux, engagé dans un chemin sinueux, traverse cette plage solitaire et mélancolique. Le soleil est descendu à l'horizon, et éclaire le ciel de ses lueurs mourantes. Ce paysage, d'un sentiment fort poétique, laisserait peu à désirer s'il était exécuté par une main plus délicate.

Un *Intérieur de Forêt*, par M. Charles Léon, offre sur son premier plan de fort belles études de chênes. M. Leleu a exposé une bonne *Vue de Tancarville*. Dans cette toile la lumière est bien distribuée, mais la verdure des arbres et des terrains est trop crue; le feuillé des arbres n'est peut-être pas assez léger. La *Vue de l'Église de Louviers*, par M. Renout, est plutôt l'œuvre d'un architecte que celle d'un peintre; l'exécution est froide et terne. M. Merlin fait le paysage à la manière de MM. Bidault et Bertin, c'est tout dire. Cependant nous devons constater que dans la *Vue prise à Duclair*, de M. Merlin, chaque masse a sa juste valeur, et que chaque chose est bien à son plan. Il y a aussi beaucoup de profondeur dans la toile.

Nous terminerons cette revue des ouvrages exposés par les artistes normands, en recommandant deux grands dessins à la mine de plomb, par M. Polyclès-Langlois, qui s'apprête à soutenir dignement la belle réputation que son père lui a léguée dans les arts, et les dessins industriels de M. Lubinsky. Ce sont des dessins de foulards, d'indiennes, de meubles, remarquables par la vivacité de leur couleur, par l'élégance de leurs lignes, et l'heureuse harmonie de leurs diverses teintes.

Les artistes de Paris sont représentés à l'exposition de Rouen par de nombreux ouvrages, dont plusieurs n'ont jamais figuré dans les galeries du Louvre. Le plus curieux, à notre sens, est un tableau de M. Charlet, *le Vin, le Jeu et les Femmes*; c'est une orgie complète, une orgie de gardes-françaises dans une taverne. Un militaire, le visage ivre de vin et de bonheur, amasse à pleines mains les pièces d'or dont le sort l'a enrichi. A gauche, voici la servante, une belle fille vraiment, la face animée, l'œil vif et gaillard; elle apporte un énorme plat chargé d'un énorme pâté, et ne peut que crier en se sentant embrasser cavalièrement par celui-ci, serrer la taille sans façon par celui-là. Vous dire tout ce qu'il y a de vie et de mouvement dans cette scène, de naturel et de vrai dans le geste et la pose de ces figures, est chose impossible. Quelle verve! quelle ardeur! quel esprit! aucun Flamand n'a peint avec plus de fantaisie, plus de légèreté et d'une manière plus brillante. *Un Poste arabe*, par M. Eug. Delacroix, est, comme tout ce que fait cet artiste, une magnifique peinture. Ce n'est pas l'aspect dramatique de la composition qui séduit, ce sont les solides qualités de l'exécution. Le sujet est fort simple : l'artiste nous représente tout bonnement deux chevaux et quelques Maures dans une cour. Mais cette toile est brossée avec une vigueur, une fermeté et un éclat qu'on ne retrouve dans aucun autre ouvrage. M. Gingembre est aussi un très-fin coloriste, dont les productions sont beaucoup trop rares. Son *Hôtellerie arabe* est un fort joli tableau, lumineux et chatoyant. Le *Couronnement d'une Rosière*, de Mlle Adèle Ferrand, est une cérémonie toute champêtre, peinte avec une grâce ravissante. Il y a tant de jeunesse, de fraîcheur et d'élégance dans cette petite toile, les étoffes sont rendues avec tant d'adresse, qu'on oublie les quelques incorrections de dessin qu'on peut constater dans cet ouvrage. Dans le *Godefroy de Bouillon au St-Sépulcre*, de M. Doutreleau, il y a à gauche plusieurs figures agenouillées qui sont d'un excellent style; la tête de Pierre l'Ermite est pleine d'inspiration. *Le Roi Cléophis*, par M. Léon Viardot, nous montre un des grands de la terre, chassé par ses sujets, assis au milieu des ruines de son palais, et ne trouvant que son chien auprès de lui. C'est une composition sage, étudiée avec soin, même avec recherche. M. Hippolyte Flandrin a exposé un *Prêche dans l'église San-Miniato, à Florence*. L'architecture est traitée avec un grand bonheur. On voit à droite une foule de jeunes femmes, drapées avec beaucoup de goût. M. Bazin a droit aussi à une mention toute particulière, et nous ne devons pas oublier ses tableaux : *Azem et la Reine des Génies*, et *le Pot de Basilic*.

M. Bellangé a terminé tout exprès pour le Salon deux tableaux qui obtiennent un grand et légitime succès. L'un représente un *Convoi de Blessés en Afrique*, et l'autre, le *Retour du Soldat*. Dans ces deux tableaux, toutes les figures ont de la vie et du mouvement. Personne ne reproduit avec plus de vérité les types de nos glorieux troupiers et les allures fanfaronnes de nos jeunes recrues. M. Bellangé n'est pas seulement un homme d'esprit qui observe la nature sérieusement, il est aussi un peintre d'une rare habileté. Dans le *Retour du Soldat*, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, des figures ou du paysage; toutes les parties de cette composition sont traitées avec une supériorité de talent digne des plus sincères éloges. En outre, tous les artistes doivent des remerciements à M. Bellangé, pour le zèle et le dévouement qu'il déploie, en sa qualité de directeur du Musée de Rouen, dans le but de donner aux Salons de cette ville tout l'éclat qu'ils méritent. Nous savons, d'ailleurs, qu'il a fait tous ses efforts pour empêcher le Conseil municipal de n'ouvrir des expositions que tous les deux ans. Par malheur, jusqu'à présent ses démarches ont été infructueuses.

Parmi les paysages, nous devons citer *une Solitude*, par M. Paul Flandrin, qui présente de belles lignes et des masses de rochers dessinés avec précision; une *Vue prise à Rome*, par M. Oct. Blanche, qui est peinte avec fermeté, et qui est d'une belle couleur; le *Paysage* de M. Brascassat, qui offre des animaux et des lointains d'une grande finesse de tons; une *Vue prise dans les Apennins*, par M. Mercey, dans laquelle dominent des teintes grises et rousses, mais qui, malgré cela, peut passer pour une bonne composition; enfin, les *Pêcheurs bretons*, par M. Couveley, qu'on doit louer pour la manière dont les eaux sont traitées. Nous ne passerons pas sous silence les *Vaches à l'abreuvoir*, par M. Jadin, un tableau d'un effet très-saisissant; un *Marché aux poissons*, par M. Colin, une toute petite toile remplie de figures très-bien disposées; deux charmants sujets d'enfants, par M. Gué; la *Digestion*, par M. Guillemain, une peinture digne des Flamands; la *Balançoire*, par M. Lessore, où l'on voit

un paysage habilement exécuté, et des figures mal dessinées; enfin une *Sainte Famille*, par M. Mottez; le *Tasse et la princesse Éléonore d'Este*, par M. A. Provost; un *Paysage* de M. Vanderbuch; toutes peintures qui se recommandent par des qualités sérieuses de dessin ou de couleur.

Nous avons retrouvé au Salon de Rouen un grand nombre de tableaux qui ont été exposés aux divers Salons de Paris. Nous nous contenterons donc de citer la *Vue prise dans l'île de Capri*, de M. Aligny; la *Mosquée près de Smyrne*, de M. Bouquet; les *Chanteurs ambulants*, de M. Carbillet; le *Galilée*, de M. Cibot; le portrait du R. P. Lacordaire, par M. Chasseriau; un *Pâturage* et une *Vue de Suisse*, par M. F. Coignet; un *Enfant prenant un Fruit*, par M. A. Couder; l'*Hamlet*, de M. de Rudder, et la gravure de ce tableau, que publiera l'*Artiste*, par M. Manceau; le *Supplice de Jeanne d'Arc*, par M. L. Detouche; la *Vue du grand Canal à Venise*, par M. Edmond Du Sommerard; une *Jeune Femme grecque à sa toilette*, par M. Franchet; plusieurs paysages de M. Geré; des aquarelles de M. Girard; la *Poupée malade*, par M. Guillemin; deux vues architecturales, par M. Herson; un *Torrent en Italie*, et des *Rochers dans la vallée de Nice*, par M. Paul Huet; *Sainte Rosalie*, par M. Ch. Hugot; *Charles de la Trémouille*, par M. Claudius Jacquand; la *Sieste*, de M. Tony Johannot; le *Luther*, de M. Keller; de belles gravures de M. Ph. Langlois; des *Chevaux* et une *Jeune Fille à la fontaine*, par M. de Lansac; *Mozart et Clément XIV*, par M. Jules Laure; le *Rendez-Vous des Chasseurs Bas-Bretons*, par M. Leleux; une *Scène du déluge*, par M. Lépaulle; la *Vue prise sur le golfe de Naples*, par M. Lepoittevin; *Suzanne au bain*, par M. Longuet; les *Bergers émigrants*, par M. Loubon; une *Vue prise sur les bords de la Marne*, par M. Lucas; *Raphaël et fra Bartholomeo*, par M. Marzocchi; le *Débarquement de Louis-Philippe à Calais*, et le *Transbordement des restes de Napoléon de la Belle-Poule sur la Normandie*, par M. Morel-Fatio; plusieurs paysages de M. Justin Ouvrié; *Jésus-Christ et la Samaritaine*, par M. J. Petit; le *Bon Pasteur*, par M. Rohen; et enfin, des aquarelles de MM. Garnerey, Louis David, Marsaud, et un dessin de M. Isabey père, représentant *Napoléon visitant les Ateliers des frères Sevènes*, dessin exécuté depuis de longues années.

Tous ces ouvrages donnent une grande importance à l'exposition de Rouen. En voyant le zèle que les artistes normands ont mis pour donner à cette exhibition tout le lustre et tout l'éclat qu'elle devait avoir, et le généreux concours que les artistes de Paris leur ont prêté, il est impossible que le Conseil municipal ne revienne pas sur la désastreuse décision qu'il a prise, et qu'il ne comprenne pas enfin que ces solennités sont tout à fait dignes de sa sollicitude, de l'intérêt du public et des sympathies de la critique.



ARCHÉOLOGIE NATIONALE.

LE CLOITRE DES BILLETTES. — NOTRE-DAME DE PARIS.



Au premier mai de cette année, M. Cousin, organe de l'Institut, disait au roi : «Dociles à votre voix, les arts, sous nos yeux, renouvellent Paris et y sèment de toutes parts les monuments utiles, en respectant ceux des vieux âges. » Pour ce qui est du respect porté aux vieux monuments, M. Cousin s'est trompé; il a pris son désir pour un fait existant; l'avenir, très-éloigné peut-être, lui a semblé le présent Il n'y a pas effectivement une seule ville de France qui ait démoli plus de monuments des vieux âges que la ville de Paris. Depuis cent ans à peu près, Paris a détruit TROIS CENT SIX monuments historiques, à savoir : 73 hôtels et palais, 45 abbayes, 57 églises, 55 colléges, 17 portes, 7 ponts, et 52 monuments divers, croix, fontaines, maisons historiques (1). Paris a mutilé, gratté, badigeonné, *restauré* tous les autres monuments qui restent, et s'apprête encore à en démolir quelques-uns. Trois cent six monuments en cent ans, c'était déjà bien beau assurément, même pour une ville aussi affamée de destructions monumentales que Paris; mais comme elle n'a pas encore satisfait son appétit, elle se prépare à dévorer, entre autres menues pièces, le cloître des Carmes-Billettes.



Au treizième siècle, un juif, du nom de Jonathas et possesseur d'une hostie consacrée, voulut se venger contre elle des avanies qu'on faisait subir à sa nation, et crucifier Dieu une seconde fois. Il jeta donc l'hostie au feu, mais l'hostie vola au-dessus de la flamme comme un oiseau au-dessus des nuages. Il la perça d'un clou, à coups de marteau, comme Longin avait percé le côté de Jésus sur la croix avec une lance; l'hostie saigna, mais resta vivante. Il voulut la noyer dans une chaudière remplie d'eau bouillante; mais de l'hostie, comme d'une racine, s'éleva une croix portant Jésus agonisant, et qui priait Dieu le Père à haute voix pour son nouveau meurtrier, en disant encore, comme il avait déjà dit sur son gibet : « Mon Dieu, pardonnez-lui, car il ne sait ce qu'il fait.»

Ceci se passait le jour de Pâques, au moment où toute la population de Paris se rendait à la messe. Un fils du juif, qui avait vu les efforts de son père pour martyriser l'hostie, se mit à railler les chrétiens qui s'acheminaient aux églises, et leur dit : « Retournez chez vous, bonnes gens, votre Dieu vient de mourir une seconde fois pour ne plus ressusciter désormais, car mon père l'a tué. » Une femme s'arrête à ce langage singulier, et, sous prétexte de demander du feu, entre dans la maison du juif. Le malheureux continuait sa chasse insensée : après avoir voulu brûler et transpercer l'hostie, il attisait le

(1) Je dois ces renseignements, dont j'ai le détail très-complet, à M. Pernot, peintre aussi zélé pour conserver nos monuments qu'habile à en faire les portraits. Le vieux Paris monumental doit beaucoup à M. Pernot, qui l'a dessiné en entier.

feu qui faisait bouillir l'eau de la chaudière d'où s'élançait la croix miraculeuse. A la vue de cette femme, Jésus rentra dans l'hostie, et, comme un enfant effrayé fait à l'approche de sa mère, vint se réfugier dans le sein ami de cette chrétienne. La femme recueillit pieusement l'hostie miraculeuse qui contenait son Dieu, et la porta dans l'église de Saint-Jean en Grève, racontant au curé ce qui venait d'arriver.

La foule s'amasse, on se transporte à la maison du juif, on en brise les portes, on le saisit, on l'emprisonne. La justice informe sur ce terrible événement, et condamne le juif à être brûlé. Cependant la religion intervient charitablement; elle promet au déicide de lui obtenir la vie sauve, et même grâce entière, s'il veut avouer son crime et se convertir. Il refuse obstinément; en conséquence, on le brûle sur la place de Grève. Sa maison est démolie, et sur l'emplacement s'élève une chapelle qu'on nomme la Maison des Miracles. Dans la dernière année du treizième siècle, en 1299, Philippe le Bel change la chapelle en église; il y attache un cloître sur le flanc septentrional, et érige le tout en monastère sous le nom de COUVENT OU DIEU FUT BOUILLI.

Au quinzième siècle, le cloître est rebâti, et l'église tout entière est refaite en 1754. Aujourd'hui, l'église est un temple de luthériens de la confession d'Augsbourg, et dans le cloître est établie une école lancastrienne, où sont instruits des enfants de tous les cultes. L'église, comme elle est assez laide, comme elle est du dix-huitième siècle, à plats pilastres ioniques et doriques, à flammes de pierre dans des pots de même nature, l'église, qui est à peu près sans intérêt, n'est aucunement menacée. Loin de là, on la répare en ce moment, on en rajeunit tout le portail occidental, qu'on lessive et qu'on gratte. Mais le cloître, qui a le grand tort d'être gothique, d'être établi sur l'emplacement même de la maison du juif Jonathas, d'être d'une forte construction, d'une architecture assez délicate, le cloître, qui mérite tout l'intérêt des historiens et des artistes, court par conséquent les plus grands dangers. Il est donc question, non pas peut-être de le démolir en entier, mais d'en renverser le quart, la moitié, et d'en dénaturer complétement le tout.

Ce cloître est situé rue des Billettes, au numéro 18.

Il a la forme d'un rectangle; il est orienté sur les points cardinaux et sur la direction de l'église, au flanc septentrional de laquelle il est adhérent et dont il longe la nef depuis l'entrée occidentale jusqu'à la naissance du chœur. Il se compose de quatre corridors ou galeries voûtées et ouvertes sur une cour, ce qu'on appelait préau (petit pré) dans nos anciens monastères. Les deux grands côtés, les deux galeries du nord et du sud, regardent sur le préau par quatre arcades; les deux petits côtés, ceux de l'ouest et de l'est, par trois arcades seulement. C'est d'une régularité charmante. On y entre à l'ouest, par un couloir qui débouche dans la galerie du nord. Toutes les arcades sont ogivales, à archivoltes ornées de boudins circulaires et prismatiques alternant avec des gorges finement creusées. Les voûtes sont en pierre, à arêtes doublées de nervures qui se rencontrent au sommet de la voûte, et qui encadrent un écusson tout uni et sans armoiries. Les nervures, les arcs doubleaux se réunissent et retombent sur des consoles d'une extrême simplicité et à pans unis. La voûte a été défoncée dans la galerie du nord, mais elle existe en entier dans celles de l'est et du sud, et n'est peut-être pas endommagée dans la moitié de celle de l'est. Je dis peut-être, parce qu'un logement de portier, occupé aujourd'hui par un peintre de genre, cache ce qui existe. La voûte du nord est remplacée par un plafond de plâtre et qui n'a pas vingt ans d'existence.

Au-dessus des galeries du nord, du sud et de l'ouest, s'élève un étage de petites chambres, cellules des anciens moines. Le côté du nord est particulièrement bien conservé, avec tout son caractère archéologique, avec six petites fenêtres carrées, à archivoltes arrondies et surbaissées en anse de panier.

Les galeries du nord et de l'est sont libres, et servent, pendant les récréations et les jours de pluie, d'abri aux enfants de l'école. La galerie de l'ouest est occupée par le logis moderne du portier; celle du sud l'est par l'école elle-même. A la clef d'un compartiment de voûte, un écusson, tout uni aujourd'hui, sculpté peut-être autrefois des armes de France, est porté par deux charmants petits anges qui dressent leurs ailes en l'air et semblent comme en battre de plaisir. Ces deux petites créatures, pieds nus, habillées d'aubes longues et blanches (le blanc d'aujourd'hui est gris et fait avec du badigeon), semblent protéger, du haut de cette voûte, espèce de petit ciel terrestre, ces jeunes enfants auxquels on apprend à lire et à compter, à connaître la vérité, à chérir leurs parents, à aimer la patrie.

Dans la cour, aux heures de récréation, les enfants de l'école jouent au milieu des fleurs et des treilles qui grimpent le long des piliers et qui se contournent dans les archivoltes des arcades.— Tel est l'état de la localité, telle est la disposition de ce petit et joli monument. C'est cela qu'on veut ou démolir ou dénaturer; mais il faut espérer qu'on avisera.

Les uns disent qu'on veut faire sauter la galerie de l'occident pour élargir la rue; les autres, qu'on doit doubler cette galerie, intérieurement, d'une ou de deux salles parallèles, où l'on ferait des classes dont on a besoin, le local actuel étant complétement insuffisant. — Si les premiers ont raison, il faut dire que l'alignement est un fléau social plus stupide et plus terrible que l'eau et le feu, fléaux naturels. L'eau et le feu ravagent et sont aveugles, mais ils sont guidés par une main suprême; l'alignement ne voit rien, n'entend rien, et ne se laisse mener par rien, si ce n'est par la fantaisie des architectes-voyers. Partout où il passe, et il passe partout, il renverse impitoyablement; il fait, dans le champ de l'histoire, le désert aride, le désert éternellement stérile, comme le cheval d'Attila dans la Champagne-Pouilleuse. Il rencontre une fontaine historique sur son chemin : il en broie les pierres et en disperse l'eau. Il trouve une église, celle de Saint-Côme, par exemple, qui gêne sa marche d'une seconde, qui l'oblige à se ranger sur le côté : il éventre l'église, il la coupe en morceaux, il en jette les débris, à l'un, pour bâtir une maison garnie, à l'autre, pour faire une écurie. La règle, le niveau et les jalons, sont les aveugles instruments du plus parfait, mais du plus glacial alignement. Il serait temps enfin, s'écrie le Comité des arts et monuments dans son *Bulletin archéologique*, d'adopter une méthode plus élevée, qui serait une source de nobles jouissances, et qui consisterait à faire naître des idées élevées et à faire renaître d'importants souvenirs par la vue de certains monuments anciens. Il n'est pas probable cependant qu'on renverse le cloître pour aligner ou élargir la rue, car il faudrait rogner l'église elle-même; or, la laide église sera respectée, et le petit cloître avec elle.

A ceux qui pensent qu'on veut se contenter d'ajouter des classes, en engorgeant d'un ou de deux bâtiments parallèles la galerie de l'ouest, je ferai remarquer qu'on supprimerait ainsi la moitié du préau, qui est déjà très-petit, et qu'on boucherait quatre arcades, six peut-être, sur huit. Puisqu'il est simplement besoin d'augmenter le nombre et les dimensions des classes, est-ce qu'une maison voisine, un jardin contigu, — la maison et le jardin sont là tout près — ne se prêteraient pas, sans plus de dépenses, à toutes les nécessités? Un peu de bonne volonté, M. le préfet de la Seine, et vous conserverez ce cloître intact, et vous trouverez pour vos petits enfants tout ce qu'il vous faudra. Vous l'aimez ce cloître. Il y a quelques jours, en le visitant pour arrêter les dispositions nécessaires, vous vous êtes écrié : « C'est dommage pourtant, car il y a là de belles moulures, car ce petit monument est plein de charme! » Puisque vous le pouvez, laissez donc à ces petits enfants les galeries du cloître pour s'y abriter aux mauvais jours; laissez-leur le préau pour y jouer pendant les belles journées; laissez-leur les fleurs et les deux petits anges, leurs gardiens, leurs frères, qui sont à la voûte du sud. On fait tout ce qu'on veut, quand on est le chef de Paris; veuillez donc, M. le préfet, et vous sauverez un petit, mais joli et historique monument. Moi, qui m'épuise en récriminations contre les ruines inutiles qu'on nous fait dans Paris depuis dix ans, je vous remercierai, je vous louerai même s'il le faut. Le cloître et son emplacement rappellent la légende de l'hostie miraculeuse et du juif déicide. Cette légende est si célèbre, qu'à la fin du seizième siècle, même alors que toutes les traditions religieuses s'en allaient, on l'a peinte sur verre à Saint-Etienne-du-Mont, où elle brille encore aujourd'hui près de la tombe de sainte Geneviève. On y voit l'hostie voltigeant au-dessus du feu, l'hostie clouée par le juif et saignant, l'hostie dans la chaudière d'où s'élève le Crucifix divin sur son gibet; enfin, l'hostie recueillie par la femme dans une petite écuelle de bois. En détruisant ou dégradant le cloître, on semble détruire ou dégrader cette curieuse légende. Les monuments sont de l'histoire en pierre; on devrait bien les respecter comme on respecte un manuscrit inédit.

La destruction s'attache sans relâche à nos monuments, aux plus importants comme aux plus humbles, à l'hôtel de la Trémouille comme au cloître des Billettes; mais la restauration, qui ne vaut guère mieux, déshonore et dénature des édifices bien plus importants encore. Je ne dis rien de Saint-Denis, puisque la Commission du ministère de l'Intérieur fait une enquête à ce sujet, et menace de demander la destitution de l'architecte restaurateur; je ne veux donc pas aggraver la position de cet architecte, que j'aime personnellement, et répéter contre son œuvre ce que j'ai déjà dit huit fois au moins. Mais Notre-Dame, la cathédrale de Paris, est aux mains d'un autre architecte, qui l'arrange à son gré en ce moment. Quand la Commission de l'Intérieur est intervenue dans les travaux de Saint-Denis, il était trop tard; tout le mal était fait. Pour la cathédrale, il est temps encore, on commence à peine; mais il faut aviser immédiatement.

On fait donc des essais de restauration à Notre-Dame. L'homme auquel cette tâche est confiée est celui qui a démoli l'église abbatiale de Corbie, les deux clochers latéraux de Saint-Germain-des-Prés, les deux chapelles latérales et la sacristie de Saint-Germain-l'Auxerrois; c'est celui qui a compromis l'existence du palais des Thermes par cette lourde charpente, par cette massive maçonnerie, qui pèsent sur ces pauvres ruines comme du plomb sur de la plume; c'est celui qui, à Saint-Méry, a mis la figure du diable dans un endroit où constamment les artistes chrétiens ont placé Dieu, et qui, dans de l'architecture du quinzième siècle, a logé de la sculpture du treizième.

L'architecte de Notre-Dame, qui est chargé de toutes les églises de Paris, a bâti, en fait d'églises neuves, des temples païens où Jupiter et Vénus seraient à l'aise tout au plus, mais qui assurément ne peuvent convenir à Jésus ni à la vierge Marie. En fait de consolidation, cet architecte a démoli; en fait de restauration, il a confondu tous les styles, le treizième et le quinzième siècle, le roman et le gothique. Je vous laisse à penser la belle besogne qu'il fait à la cathédrale!

D'abord, il répare en mastic de l'architecture et de la sculpture de pierre; en vérité, c'est de la laine pour réparer de la soie, c'est de la toile pour raccommoder du velours. A Saint-Denis, la restauration est déplorable; mais, au moins, on a refait avec de la pierre ce qui était en pierre. A la Sainte-Chapelle, en ce moment, on pousse le scrupule jusqu'a remplacer les pierres qui ne tiennent plus, par des pierres non-seulement de même nature, mais encore de même grain. Notre-Dame, le monument colossal de Paris, méritait au moins d'être traitée à l'égal de la Sainte-Chapelle et de Saint-Denis. Ajoutez que mettre du mastic dans un monument qui n'en comporte pas, c'est fausser l'histoire et l'archéologie. Ainsi donc, il y a là tout à la fois mensonge et indignité.

Les essais tentés jusqu'à présent par la restauration s'appliquent à l'extérieur du monument; on a refait une travée du chœur, côté du nord, et une travée de la nef, côté du sud.

Tout le latéral sud a été ratissé autrefois par je ne sais quel Soufflot napoléonien qui vivait sous le consulat ou l'empire. Les bases et les chapiteaux des colonnes, les archivoltes des arcades et les frises du couronnement, ont été rabotés et complétement aplanis. Quant aux balustrades et aux pignons qui coiffaient l'amortissement des ogives, on a trouvé plus simple de les supprimer entièrement. Ce flanc méridional de Notre-Dame de Paris est aussi beau, en ce moment, que les deux flancs du Panthéon, la plus hideuse monstruosité de l'architecture moderne.

On a donc songé tout naturellement à réparer ces infâmes outrages, comme si on devait et on pouvait réparer un monument, quand, avec raison, on s'interdit un pareil procédé pour les monuments antiques et pour la statuaire des Grecs et des Romains. Restaurer un monument, c'est enlever la patine d'une médaille, c'est récurer une statue de bronze. Ce n'est pas tout : l'architecte, modeste et craignant d'inventer, a eu la malheureuse idée de refaire au sud ce qui existe au nord. Mais le nord lui-même a été complétement dénaturé par le Soufflot précité qui a raclé le sud; en sorte que l'architecte actuel de Notre-Dame, peu instruit en archéologie, ne s'est pas aperçu que les archivoltes, les consoles, les gorges sculptées, les cuvettes qui déshonorent aujourd'hui toute cette partie de Notre-Dame de Paris, ne sont pas primitives, mais toutes récentes, du dix-neuvième siècle, et de la main d'un inhabile et ignorant artiste.

Tel est l'exemple que l'on copie et que l'on reproduit au sud. Il faut le dire cependant, on y introduit quelques variantes, surtout

dans les feuillages; mais ces variantes ne feront certainement pas honneur à celui qui les introduit: elles sont plus mauvaises encore que les types du précédent architecte, et les feuillages ne sont ni dans la botanique de la nature, ni dans celle de l'art gothique. Au lieu de la cuvette carrée de son prédécesseur, le restaurateur actuel a fait une cuvette circulaire, une sorte de chapiteau qui couronne un tuyau où se rendent les eaux des bas-côtés. Ce gros, ce monstrueux chapiteau sur un mince tuyau qui est une colonnette creuse, en fonte et sans base, c'est une idée ingénieuse et qui fait bon effet : un ballon au bout d'une perche. Et puis, ce chapiteau affectant la forme du treizième siècle, porte un tailloir polygonal brodé d'ornements inconnus, mais qui se rapprochent du quinzième. Comment voulez-vous qu'un architecte qui, pendant sa longue et laborieuse carrière, n'a étudié et pratiqué que l'art des Grecs et des Romains, sache distinguer les périodes gothiques? Il ne pouvait pas moins faire que de couronner un chapiteau du treizième siècle par un tailloir du quinzième.

Je ne dis rien des feuilles qui occupent la gorge des rampants, dans le pignon percé d'un trèfle et qui domine la fenêtre; je ne dis rien de l'archivolte feuillagée qui s'arrondit autour de cette même fenêtre : cela n'est d'aucun style, d'aucune époque, d'aucun goût. Quant à la travée du nord, au chœur, c'est la même chose, et je me contenterai de dire à ceux qui refuseraient d'y croire : Allez voir de vos yeux.

Sur ces restaurations, c'est-à-dire sur ces dégradations ainsi faites, on étend une couche de badigeon noirâtre pour ramener les parties neuves au ton des parties anciennes. Et l'on ne se contente pas de badigeonner l'architecture, mais on passe à l'encre la plus délicate sculpture, celle qui, sur le côté nord du chœur, à l'extérieur, représente la mort, le convoi, l'enterrement, l'assomption, le couronnement et les miracles de la Vierge. C'est bien la peine, en vérité, que MM. Hugo et de Montalembert se soient élevés, aux applaudissements de tout le monde, contre le badigeon blanc dans lequel on ensevelissait nos plus beaux monuments, pour qu'on vienne, sous leurs yeux et malgré leur savante éloquence, enfumer l'extérieur de la cathédrale de Paris. A un suaire blanc on a substitué un drap noir des morts. Voilà toute la différence.

Cette voix du grand poëte et du noble pair de France, qui a tant de force et de générosité, se taira-t-elle devant de pareils actes? Il n'en sera pas ainsi assurément. J'annonce donc officiellement que je ne suis aujourd'hui qu'un simple tirailleur, mais que dans quinze jours, dans un mois peut-être, l'illustre poëte de la place Royale prendra la parole sur tout cela : il va s'abattre sur des faits anciens, sur des faits actuels et sur des projets que l'on couve. Nous allons donc avoir, pour effrayer les vandales futurs, l'histoire du vandalisme en France depuis quinze ans; à ces coups de fusil que je tire vont succéder enfin les coups de canon de V. Hugo. Tant mieux, car les essais de l'architecte de Notre-Dame inspirent les plus sérieuses craintes pour le monument tout entier. Le ministère des Cultes et le Conseil municipal doivent être éclairés par le double spécimen qu'on vient de leur donner; les voilà, j'espère, suffisamment avertis et autorisés à renvoyer de Notre-Dame, et cela pour toujours, l'architecte restaurateur. M. Debret, qui a fait tant de mal à Saint-Denis, et qu'on veut sérieusement révoquer, n'a pas plus de torts peut-être que le mutilateur et le badigeonneur de la cathédrale de Paris; M. Debret, du moins, paraît aimer et voudrait étudier l'architecture gothique.

Dois-je parler encore de la Sainte-Chapelle de Vincennes qu'on veut démolir; du Capitole de Toulouse qu'on veut raser; des fresques de Saint-Sernin de Toulouse qu'on veut rajeunir; de la chapelle de Selles-Saint-Denis, près de Romorantin, qu'on va détruire pour paver une route qui lui passera sur le corps? — Je ne sais, mais dans ce temps-ci, ceux qui s'occupent d'archéologie nationale, ceux qui ont souci de la gloire monumentale du pays, doivent être les plus malheureux hommes du monde : on brise ou l'on gâte toutes leurs chères et précieuses antiquités historiques. La Sainte-Chapelle de Vincennes est le plus beau monument de Charles V; une somme de 10,000 fr., consacrée à reculer le fossé et le rempart, la sauverait pour toujours. Le Capitole et les fresques de Saint-Sernin sont en bon état, sont de la belle architecture et de la belle peinture. M. Ingres, à qui l'école de Toulouse a donné ses premières leçons de dessin, admirait, dans sa jeunesse, ces belles fresques qu'une teinte sombre a rendues vénérables et qu'on ravive bien à tort. La chapelle de Selles-Saint-Denis, près de Romorantin, est peinte de trente-quatre tableaux à fresque, du quinzième siècle. Pour Dieu, que le chemin de Romorantin à Sancerre passe à côté; qu'il aille au nord, où il trouvera tout une grande place pour lui, et qu'il nous laisse des fresques anciennes, à nous qui en avons si peu! Je voudrais bien que Messieurs les ingénieurs des ponts-et-chaussées, qui nous font de beaux monuments modernes et d'utilité incontestable, ne nous prissent pas nos monuments anciens et de poésie historique.

En résumé, l'*Artiste* se doit à lui-même et à ses lecteurs de réclamer auprès de MM. les ministres de la Guerre, de l'Intérieur et des Travaux Publics, la conservation, à leur place et dans leur état actuel, de la Sainte-Chapelle de Vincennes, du Capitole de Toulouse, des fresques de Saint-Sernin, de la chapelle de Selles-Saint-Denis; mais il doit adresser des réclamations spéciales et pressantes à M. le ministre des Cultes et à M. le préfet de la Seine, pour qu'on cesse de dégrader Notre-Dame de Paris, et pour qu'on ne mutile ni on ne dénature le cloître des Billettes.

DIDRON.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Florence.

La Galerie degl' Uffizj.



Il est impossible à quiconque aime les lettres et les arts, d'entrer à Florence sans éprouver une vive émotion, un sincère et profond sentiment de respect. C'est là qu'on va voir sur la grande place, près du *Campanile*, la pierre où, chaque jour, Dante venait s'asseoir, où il a composé maints tercets de sa *Divine Comédie* :

c'est là que Boccace commença et acheva le *Décaméron*, et qu'en face du sombre palais de l'historien Guicciardini, on lit, sur le portail d'une simple et modeste demeure : « Ici vécut et mourut Machiavel. » C'est là que le moine Savonarole, précurseur de Luther, prêcha la réforme catholique, et mourut martyr de sa foi; qu'Amerigo Vespucci, en écrivant la relation de ses voyages, donna un nom au monde découvert par Christophe Colomb; que Galilée trouva la forme et le mouvement de la terre; qu'Alfieri dota l'Italie d'un théâtre tragique, là, dans ce même pays où s'était représentée pour la première fois la *Mandragore*. Cette ville illustre a vu le vieux Cimabuë porter jusqu'à ses extrêmes limites l'art des Byzantins, qui avaient jusque dans ses murs une école; puis Giotto émanciper l'art italien dans toutes ses parties; puis Masaccio, Fra Angelico da Fiesole, Ghirlandajo, Perugin, Leonard de Vinci, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Michel-Ange et Raphaël, porter par degrés la peinture à sa perfection. Elle a donné le jour à des architectes comme Arnolfo di Lapo et Brunelleschi, à des sculpteurs comme Michel-Ange, Donatello, Bologna, della Robbia; à des ciseleurs comme Ghiberti et Benvenuto Cellini. Elle a vu les nielleurs Maso Finiguerra et Bacio Baldini créer l'art de la gravure, Pollajuolo l'améliorer, Raphaël Morghen en tirer des chefs-d'œuvre. Personne n'ignore entièrement ces choses, et personne ne peut se rappeler avec indifférence tant d'éclatants services rendus par une seule ville à toutes les branches des connaissances humaines.

S'il s'agissait ici d'écrire un voyage, quel vaste champ donnerait Florence à un conteur! On aurait à parler de l'Arno qui la traverse, des Apennins qui la dominent, des riantes collines qui l'entourent, et sur lesquelles, dit je ne sais quel poëte, elle semble assise comme sur des coussins de verdure; puis de ses rues pavées en larges dalles, et de ses constructions bizarres, où se trouve, à côté d'une élégante et légère maison moderne, quelque vieux palais massif et noirci, vraie forteresse, bâtie pendant les guerres des Guelfes et des Gibelins. Il faudrait décrire successivement le *Duomo* (ou *Santa-Maria del Fiore*), belle et vaste cathédrale, un peu nue au-dedans, toute revêtue au-dehors de plaques en marbre dont les diverses nuances forment des dessins capricieux et variés, mais qui attend malheureusement encore sa façade, et dont la porte principale est percée dans un grand mur blanc, barbouillé de grisailles délayées (1); — le *Campanile*, ou tour des cloches, dressé par Giotto à l'un des côtés de cette façade en espérance, tour carrée dont les angles sont coupés à pans, vrai donjon pour la forme, mais élégant, élancé, gracieux, que couvre aussi du haut en bas une fine marqueterie de marbre, et dont tous les détails sont si riches, si délicats, si charmants, que Charles-Quint voulait les mettre sous verre; — le *Battisterio* (ou *San-Giovanni*), grande chapelle isolée, octogone, posée face à face avec le *Duomo*, toute marbrée comme lui, et qui a trois célèbres portes en bronze dont les deux plus nouvelles sont de Ghiberti, et desquelles Michel-Ange disait qu'elles méritaient d'être les portes du paradis; — l'*Annunziata*, vieille église, récemment parée à l'italienne, avec un beau plafond doré, avec une chapelle d'argent remplie d'*ex-voto*, dont le cloître attenant renferme une précieuse série de fresques, peintes par Poccetti et Roselli, les premières excellentes, les autres inférieures, mais toutes éclipsées par la fameuse et admirable *Madonna del Sacco*, que peignit Andrea del Sarto sur la porte d'entrée; — enfin, la riche et curieuse église *di Santa-Croce,* à la fois panthéon des hommes illustres de Florence et musée de ses artistes, où les tombeaux *del Altissimo poeta Dante Alighieri*, de *Michel piu che mortal Angiol divino* (Michel-Ange), de Machiavel, *tanto nomini nullum par elogium*, d'Alfieri, etc., s'élèvent noblement au milieu des précieuses décorations dont les ont à l'envi parés les architectes Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, Michelozzo Michelozzi, les sculpteurs Donatello, Luca della Robbia, Canova, les peintres Cimabuë, Giotto, Gaddi, Andrea del Cartagno, Andrea Verrocchio, Bronzino, Cigoli, Allori.

Il faudrait décrire aussi, sur un côté de la place du Grand-Duc, l'ancien palais des Médicis (*Palazzo Vecchio*), modèle de tous les palais de Florence, la ville aux guerres intestines : forteresse au-dehors, avec ses bastions, ses créneaux, son beffroi; palais au-dedans, avec sa cour de marbre, ses colonnes enjolivées, ses riches appartements. Puis, sur un autre côté de la même place, la *Loggia dei Lanzi*, ou d'Orgagna, portique à trois arcades, qu'on appelle le plus beau portique du monde, et qui est effectivement un modèle d'élégance et de solidité; puis, devant ces deux monuments précieux, le *David enfant*, que Michel-Ange tira d'un bloc abandonné; l'*Hercule tuant Cacus*, de Bandinelli; la *Judith*, de Donatello; le *Persée*, de Benvenuto Cellini; l'*Enlèvement d'une Sabine*, de Giovanni Bologna; la belle fontaine de l'Ammanato, avec son *Neptune* colossal traîné par quatre chevaux marins, ouvrages dignes de si grands noms. Il faudrait encore parcourir les nombreuses et riches bibliothèques de Florence, la Laurentienne, celles des palais Pitti, Riccardi, Marucelli, Magliabecchi, toutes remplies d'autographes précieux et d'anciens manuscrits ornés. Il faudrait enfin faire un pieux pèlerinage aux maisons encore conservées de Michel-Ange, de Cellini, de Giam-Bologna, de Machiavel, de Guicciardini, de Galilée, d'Alfieri. Mais notre sujet n'embrasse pas de si vastes développements; gardons nos souvenirs, et, fidèle à notre promesse, bornons-nous à parler des musées.

Florence en possède deux : l'un public, et appartenant à l'État; on le nomme *Galerie degl' Uffizj*; l'autre privé, et propriété particulière du grand-duc de Toscane; on le nomme *Galerie du palais Pitti*.

Le musée *degl' Uffizj*, ainsi nommé parce que l'édifice qui le renferme fut d'abord destiné aux bureaux des magistrats de Florence, est composé de deux longues galeries parallèles réunies à leur extrémité par une troisième et courte galerie transversale, et d'une vingtaine de salles échelonnées sur le flanc des galeries. Cette disposition générale est bonne; mais les salles, trop petites, ressemblent à des cabinets de curiosités, et les galeries, trop étroites, à des corridors. Les tableaux n'y sont pas toujours bien éclairés, et ne peuvent pas être vus à distance. Quant à l'arrangement des objets d'art, il me paraît mieux entendu que les distributions de l'édifice; mais, ne pouvant promener le lecteur de salle en salle, et lui montrer chaque chose du doigt, comme un *cicerone*, j'indiquerai succinctement les principaux objets qui s'y trouvent, en commençant par la sculpture.

Après un premier vestibule qui renferme les bustes de plu-

(1) Le *Duomo* de Florence fut commencé par Arnolfo di Lapo, et continué par Giotto, Taddeo Gaddi, Orgagna, Lorenzo Filippi. Sa belle coupole, qui servit de modèle à celle de *Saint-Pierre*, est de Brunelleschi.

sieurs souverains de Toscane, depuis Laurent le Magnifique jusqu'à Ferdinand III, on arrive, dès le second vestibule, aux marbres antiques. On y voit un très-beau cheval à la tête guerrière, deux énormes chiens-loups qui semblent, la gueule béante et l'œil enflammé, défendre la porte des galeries, et le célèbre sanglier de qui l'on a fait tant de copies; puis, un *Auguste* haranguant, un *Trajan*, un *Adrien*, un *Apollon* ou *Prométhée*, à moitié terminé par des restaurations modernes. La galerie renferme ensuite une collection dite des empereurs romains, qu'on estime généralement la plus complète qu'il y ait au monde. Là se trouvent, en effet, certains bustes d'une extrême rareté, tels que ceux de Caligula et d'Othon. On en compte en tout, tant d'hommes que de femmes et d'enfants, soixante-dix-neuf, depuis Pompée, un peu étonné d'être rangé parmi les empereurs, et César qui en commence légitimement la série, jusqu'à Constantin, et même jusqu'à Quintillus, qui régna vingt jours. Les statues antiques sont également en nombre considérable. On compte parmi elles, dans la galerie principale, plusieurs *Apollon*, sous ses divers attributs, plusieurs *Hercule*, plusieurs *Vénus*, différentes *Muses*, des *Athlètes*, des *Amours*, des *Faunes*, des *Nymphes*, un *Jupiter*, un *Bacchus*, deux *Esculape*, deux *Marsias*, etc.; ouvrages grecs et romains, d'époques et de mérites divers. Dans d'autres salles, se trouvent un groupe excellent de *Bacchus* appuyé sur Ampélos, un *Mercure pacifique*, la célèbre *Vénus Uranie*, la *Vénus genitrix*, un *Hercule enfant*, qui étouffe les serpents, un groupe de l'*Amour et Psyché*, un *Ganymède*, restauré et terminé par Cellini, un très-beau torse de *Faune*, l'*Hermaphrodite* couché sur une peau de lion, presque tout semblable à celui du musée Borghèse, qui est maintenant à Paris, un grand nombre de bustes, entre autres une admirable tête d'*Alexandre*, enfin plusieurs bas-reliefs et cippes sépulcraux.

Moins nombreuses, les statues modernes occupent, dans la galerie de Florence, une place non moins distinguée. Là se trouve le premier ouvrage de Michel-Ange, ce masque d'une tête de Satyre qu'il sculpta en marbre, à quinze ans, par passe-temps d'enfant désœuvré, et qui, révélant sa vocation, le fit aussitôt admettre dans l'Académie intime de Laurent le Magnifique; là se trouvent aussi son grand bas-relief inachevé, représentant la *Vierge*, l'*Enfant Jésus et saint Jean*, son *Apollon*, seulement ébauché, et son *Brutus*, qui l'est à peine, trois excellents ouvrages que nul amateur, nul artiste, ne se plaindra de ne pas voir finement terminés, car on y trouve, comme dans l'esquisse d'un peintre, le premier jet de la pensée du statuaire, et l'on y surprend, en outre, le secret du travail de son ciseau. Certes, ce secret mérite qu'on l'étudie, et l'on peut voir immédiatement à quelle perfection l'artiste savait atteindre lorsqu'il voulait mettre quelque patience à son travail, puisqu'on a aussi sous les yeux celui de ses ouvrages qu'il a peut-être fini avec le plus de soin et de délicatesse, le *Bacchus ivre*. Bien loin d'avoir la fougue, la fierté sauvage du *Moïse*, le *Bacchus* est d'un style doux, élégant, coquet. Couronné de lierre et de pampres, il presse des grappes de raisin au-dessus d'une coupe, dans laquelle cherche à boire en tapinois un petit Satyre enveloppé d'une peau de chèvre. Au reste, la bouche riante, les yeux endormis, toute l'attitude d'un corps qui semble à peine se soutenir debout, expriment admirablement l'ivresse. Près de ce morceau précieux, se trouve un second *Bacchus*, de Sansovino, qui, sans supporter précisément le parallèle avec celui de Michel-Ange, mérite toutefois l'attention et l'estime de ceux qui ont admiré l'autre. Un rival plus illustre encore de l'auteur du *Moïse*, Donatello, est représenté au musée *degl' Uffizj* par un *David* vainqueur de Goliath, et un *saint Jean-Baptiste* exténué par le jeûne. Ce dernier ouvrage, qui peint merveilleusement le Précurseur inspiré, le fanatique mangeur de sauterelles, est l'un des meilleurs de Donatello. Les connaisseurs ne lui préfèrent, à ce que je crois, que le *saint Georges* qui est dans l'église Or-San-Michele de Florence, et le *Fra Barduccio Cherichini*, qui se trouve dans l'une des niches du *Campanile*. Cette dernière statue, qu'on appelle communément *lo Zuccone* (le chauve, le pelé), était l'œuvre chérie de Donatello, qui lui cria, lorsqu'il l'eut finie, comme Pygmalion à sa Galatée: Parle, parle! (*favella, favella!*) Il reste encore à mentionner, dans la galerie, la copie du *Laocoon*, que fit, en 1550, Bacio Bandinelli. C'est un ouvrage fort remarquable, quoique un peu maniéré, et dont son auteur était si ravi, qu'il se croyait, à lui seul, l'égal des trois statuaires grecs qui se réunirent, dit-on, pour l'exécution de ce groupe fameux (1). Cette vanité déplacée lui attira de Michel-Ange un mot piquant et vrai: « Mon ami, lui dit le grand artiste original, celui qui marche à la suite d'un autre ne peut jamais prendre le pas sur lui. (*Chi anda dietro ad alcuno, mai passare innanzi non gli può.*) (2) »

L'on a consacré une salle entière, dite la *Salle de Niobé*, à la célèbre collection de statues antiques que l'on appelle Niobé, ses enfants et le pédagogue. Elles furent découvertes toutes ensemble, à Rome, près de la porte Saint-Paul. Les Médicis, qui en firent l'acquisition, placèrent d'abord ces statues dans leur *villa* de Rome, où se trouve aujourd'hui l'Académie de France, et les firent transporter ensuite au musée *degl' Uffizj*. Personne n'ignore l'histoire mythologique de Niobé, racontée par Ovide et par Apollodore, de cette Niobé, fille de Tantale et femme d'Amphion, qui, mère d'une nombreuse famille, méprisait sa sœur Latone parce qu'elle n'avait que deux enfants. Apollon et Diane vengèrent leur mère en tuant à coups de flèches, sous les yeux de Niobé, toute cette famille dont elle était si fière. Du reste, on n'est d'accord ni sur le lieu où se fit le massacre des enfants de Niobé, car Ovide

(1) Agesander, Polidore et Athénodore, de Rhodes.

(2) En achevant cette courte notice des meilleurs sculptures modernes que renferme le musée *degl' Uffizj*, il me sera permis d'indiquer, au moins, l'œuvre plus importante encore et plus capitale dont Florence se glorifie. C'est dans la sacristie de la vieille église *di San-Lorenzo*, bâtie d'abord dans le quatrième siècle, et consacrée par saint Ambroise de Milan, puis reconstruite, en 1425, sur les dessins de Brunelleschi, que se trouve la fameuse chapelle des Médicis, le plus magnifique ouvrage que Michel-Ange ait laissé à sa patrie. Dans cette chapelle funéraire, tout (sauf les statues des saints Côme et Damien, ouvrages de ses élèves Montorsoli et Rafaello da Montelupo), tout est de ce grand artiste, même l'autel, en face duquel est placée la *Vierge tenant l'Enfant*. D'un côté se trouve le *Mausolée de Julien de Médicis*, où la statue de ce duc surmonte les figures allégoriques du *Jour* et de la *Nuit*; de l'autre, le *Mausolée de Laurent de Médicis*, duc d'Urbin, dont la statue est accompagnée de l'*Aurore* et du *Crépuscule*. Cette statue, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne, est célèbre sous le nom du *Pensieroso*, à cause de l'attitude pensive et sombre qu'a donnée Michel-Ange à ce précoce tyran.

dit que ce fut dans l'hippodrôme d'Athènes, d'autres à Thèbes, d'autres sur le Sipyle, montagne de la Libye, ni sur le nombre de ces enfants. Suivant divers auteurs, ce nombre serait de trois, de cinq, de dix, de quatorze, de vingt. Homère le fixe à douze. Le groupe de Florence se compose de seize statues, y compris la mère et le pédagogue; mais il y en a deux qui, certainement, n'appartiennent point à ce groupe, et deux autres qui sont répétées. Il faut donc le réduire à douze statues.

Si l'on s'en rapporte à un passage de Pline qui peut leur être appliqué, et à une ancienne épigramme grecque rapportée par plusieurs érudits, le groupe de *Niobé* serait l'œuvre de Praxitèles, aidé de Phidias, qui en aurait fait une partie. Il est certain que la statue de Niobé, celle de la fille placée à sa gauche, celle du jeune garçon mourant, et les deux qu'on a mises aux deux côtés du pédagogue, sont des ouvrages que leur beauté sublime démontre assez avoir appartenu à la plus belle époque de l'art grec, et rend dignes des plus grands noms de la statuaire antique. Winckelmann, d'habitude juge réservé autant qu'éclairé, leur prodigue les plus grands éloges. Il fait remarquer avec raison que les filles de Niobé, sur lesquelles Diane dirige ses flèches meurtrières, sont représentées dans cet état d'anxiété indicible, dans cet engourdissement des sens, où jette l'approche inévitable de la mort, et lorsqu'elle ôte à l'âme jusqu'à la faculté de penser. Quant à la Niobé même, si connue par le moulage et les dessins, elle exprime certainement la douleur mieux encore que le *Laocoon*. La douleur du *Laocoon* est une douleur physique qu'il partage avec ses fils, puisqu'il est enveloppé comme eux dans les replis des serpents; celle de la *Niobé*, plus noble, est une douleur morale; car, à l'abri des coups, elle ne souffre que par les souffrances de ses enfants. Les quatre à cinq meilleures statues de ce groupe seront toujours des modèles du vrai beau.

Reste à savoir comment le groupe de *Niobé* avait été disposé par ses auteurs, quels étaient l'arrangement et l'emploi de ces statues, réunies dans une seule pensée et dans la même scène. Guidé par une phrase de Pline, qui rapporte que, de son temps, il y avait à Rome un groupe de Niobé, tiré du temple d'Apollon Sosien, un habile architecte anglais, M. Charles Robert Cockerell, a pensé que les quatorze statues trouvées ensemble dans la même excavation, avaient été destinées à décorer le fronton d'un temple; et, en effet, dans un dessin qu'il traça à l'appui de son opinion, il recomposa le fronton tel qu'il avait dû exister avant que les Romains dépouillassent les temples de la Grèce. Au milieu se trouvait la *Niobé* soutenant dans ses bras une jeune fille expirante; six figures à droite, six figures à gauche, disposées suivant les exigences du fronton triangulaire, complétaient, en y concourant, la scène générale. L'opinion de M. Cockerell, ainsi justifiée, porte un tel degré de vraisemblance, qu'on peut l'adopter sans trop de scrupule et de crainte.

Nous parlerons un peu plus loin des autres chefs-d'œuvre antiques qui sont réunis dans la salle appelée la *Tribuna*. Mais il est juste de mentionner, avant de quitter la galerie, quatorze anciens sarcophages couverts de bas-reliefs très-précieux par le travail, et par l'utilité qu'ils eurent dans l'histoire de l'art. Pour faire comprendre cette utilité, il suffit de rappeler que ce fut en étudiant le bas-relief d'un sarcophage antique représentant une *chasse d'Hippolyte*, que Nicolas de Pise commença, dès les premières années du treizième siècle, la réforme de la sculpture, réforme que suivit bientôt celle de la mosaïque, puis celle de la peinture. Les sarcophages de Florence représentent la *Vie d'un héros*, l'*Histoire de Proserpine*, celle d'*Hippolyte*, celle de *Phaéton*, les *Dioscures*, les *Neuf Muses*, les *Exploits d'Hercule*, le *Triomphe de Bacchus*, etc. L'un d'eux, postérieur, et des premiers âges chrétiens, offre une grossière représentation de l'*histoire de Jonas*.

On ne finirait point s'il fallait décrire ou seulement indiquer tous les curieux objets d'art que renferme le musée *degl' Uffizj*. Aux chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne et moderne, il faudrait ajouter les meilleurs ouvrages du cabinet des bronzes. Parmi les antiques, se trouvent la belle statue nommée l'*Idole*, qui est peut-être un Mercure, peut-être simplement un jeune homme nu; la *Chimère*, ayant une tête de lion sur les épaules, une tête de chèvre sur le dos, et une tête de serpent au bout de la queue; enfin, la statue d'un magistrat haranguant. Ces trois morceaux sont d'un prix extrême, parce qu'ils appartiennent certainement à l'art étrusque, dont les monuments sont rares. Il y a, d'ailleurs, d'autres morceaux grecs ou romains, comme une *Minerve*, un *Génie* versant de l'ambroisie à Bacchus, un *Sérapis* ou *Pluton*, et plusieurs figurines représentant la plupart des divinités mythologiques; enfin, l'Aigle de la vingt-quatrième légion romaine, et le Casque d'un soldat d'Annibal, trouvé à Cannes.

Parmi les bronzes modernes, il faut distinguer d'abord le *Mercure* de Giam-Bologna, que l'artiste a représenté appuyant le pied sur le souffle d'un zéphyr, et prêt à s'élancer dans les airs, ce Mercure si connu, si célèbre, si répété, vrai chef-d'œuvre de légèreté, d'équilibre, de grâce, qui vaut le *Faune dansant* de Pompéi, et les plus beaux modèles que nous ait légués l'antiquité. Il faut distinguer ensuite six autres statuettes du même Giovanni Bologna, *Junon*, *Vénus*, *Vulcain*, *Apollon*, etc.; puis, divers ouvrages de Benvenuto Cellini, de Ghiberti, de Donatello, de Verrochio, et d'autres artistes moins fameux. Ceux de ces ouvrages qui me semblent offrir le plus d'intérêt et mériter le plus d'attention, sont deux bas-reliefs représentant l'un et l'autre le *Sacrifice d'Abraham*. Ce furent les pièces fournies par Ghiberti et Brunelleschi au concours ouvert devant trente-quatre maîtres, toscans ou étrangers, lorsqu'il s'agit de confier à un ciseleur le travail des portes en bronze du *Battisterio*. L'on sait que Ghiberti, qui n'avait alors pas plus de vingt ans, et qui ne s'était point encore fait connaître, fut préféré, dans ce concours, même au grand Brunelleschi, lequel eut la justice et la modestie d'avouer que les juges avaient eu raison de donner la préférence à son jeune concurrent.

Les armoires de la salle des bronzes renferment une riche collection de Nielles (*Nielli*), les meilleurs qu'aient exécutés les orfèvres florentins du quinzième siècle. Il y en a six de Maso Finiguerra, celui qui trouva, par une expérience due au hasard, les premiers rudiments de l'art de graver, entre autres le célèbre *Couronnement de la Vierge*, qui passe pour le plus merveilleux des nielles florentins.

Dans une autre salle, se trouve une nombreuse collection des vases qu'on appelle un peu abusivement étrusques, puisque la plupart viennent des pays de l'Italie méridionale qui formaient anciennement la Grande-Grèce. Les vases proprement dits, les urnes, les amphores de la galerie de Florence, ne sont pas aussi beaux généralement que les magnifiques vases

de Nola des collections de Naples; du moins, ils n'ont ni la beauté de coloris, ni la grâce de formes qu'on admire dans ces derniers. Mais ils sont précieux pour la plupart par une circonstance qui ne permet de les confondre avec nuls autres, et qui en fait une espèce particulière : ils sont entièrement noirs; et les sujets qu'ils représentent, analogues à ceux des vases de Nola, c'est-à-dire des jeux, des combats, des vainqueurs couronnés, etc., ne sont pas des dessins, mais des bas-reliefs.

Le médailler de la galerie *degl' Uffizj* se compose d'environ quinze mille médailles ou monnaies, de bon choix et savamment classées. Il faut y ajouter environ quatre mille camées, tant anciens que modernes. Cette dernière collection, comme celle des empereurs romains, passe pour la plus riche que l'on connaisse au monde. Une autre collection non moins précieuse, non moins célèbre, est celle dite des Gemmes, qui occupe l'un des cabinets de la galerie. On y trouve huit bas-reliefs en or, de Giam-Bologna, dont l'un représente la place du Grand-Duc, et plus de quatre cents pierres dures où sont gravés des figures entières, des têtes, des bas-reliefs, des vases, et dont la plupart sont émaillées ou enrichies de diamants, de perles, de grenats, de rubis. Plusieurs de ces pierres ont été travaillées par Benvenuto Cellini, d'autres dans sa manière. Le plus riche et le plus admirable morceau de la collection, est un coffret ou cassette, que l'on nomme *de Clément VII*. Commandé par ce pape, l'un des Médicis, à Valerio Vincentino, le plus habile graveur de pierres qu'il y eût à son époque, il fut donné à François Ier, lors du mariage du fils puîné de ce prince, depuis Henri II, avec Catherine de Médicis, nièce de Clément VII. On ne sait comment ce précieux morceau est revenu, de Paris à Florence, aux mains des Médicis. Ce coffret est en cristal de roche, et l'artiste, aidé, dit-on, de sa fille, y a représenté, en dix-sept compartiments, toute l'histoire de la *Passion*. Les groupes sont si bien disposés, les figures si animées, le dessin si exquis, l'exécution si fine, qu'au dire de tous les connaisseurs, le travail de Vincentino égale tout ce que l'antiquité, tout ce que la Grèce dans sa grande époque, nous ont laissé de plus parfait en ce genre.

Il resterait encore à parler du cabinet des monuments égyptiens, de celui des inscriptions antiques, etc.; mais il est impossible de s'arrêter plus longtemps à ces objets, et j'ai hâte d'arriver enfin à la peinture.

Louis VIARDOT.

ACADÉMIE-FRANÇAISE.

RÉCEPTION DE M. ANCELOT.



QUE dira-t-on à M. Ancelot? Telle est la question que nous nous faisions, en rapportant les mauvais compliments que les deux derniers directeurs de l'Académie ont jugé à propos d'adresser à M. Victor Hugo et à M. de Saint-Aulaire. M. Ancelot a été plus heureux; toutes les fleurs de la politesse ont été réservées pour lui; on l'a nourri d'encens, on l'a abreuvé d'ambroisie; aussi M. Ancelot, qui semblait prévoir cela, se rengorgeait d'avance; jamais il n'avait été plus superbe. Je ne sache pas de triomphateur romain qui ait porté plus haut l'orgueil de la victoire. C'était une victoire, il l'a dit. Paul Émile et Scipion n'ont jamais monté au Capitole avec plus d'assurance pour remercier les dieux.

Cependant M. Ancelot a cru devoir commencer par afficher, selon l'usage, une excessive modestie. Les convenances de l'Académie exigent que le récipiendaire se déclare indigne de succéder à son prédécesseur; M. Ancelot n'avait pas l'air de penser un mot de ce qu'il disait, et, pendant qu'il se confondait en humilités, *Louis XI*, *Elisabeth*, *Olga*, *Marie de Brabant*, *Maria Padilla*, étincelaient sur son front comme une auréole, et ses joyeux vaudevilles dansaient autour de lui comme les petites flammes bleues qui tournoient dans nos opéras fantastiques. Ces feux follets s'entremêlaient aux palmes vertes de son nouvel habit. Tel était M. Ancelot!

C'était une forte tâche que celle d'apprécier les travaux de M. de Bonald, rude penseur, législateur absolu, qui, entré mousquetaire dans le monde, en est sorti pair de France et académicien. Issu d'une des plus anciennes familles du Rouergue, M. de Bonald fut d'abord destiné à la profession des armes, la profession des gentilshommes, et il garda toute sa vie quelque chose de militaire et d'impérieux, qu'il porta dans ses doctrines. M. de Bonald, proscrit pendant la Terreur, se retira dans une ville d'Allemagne où il donna ses soins à l'éducation de ses fils, et exerça son esprit méditatif. Ce fut alors qu'il composa sa *Théorie du Pouvoir politique et religieux*, son principal titre à la célébrité.

M. de Bonald ne pouvait voir la révolution de bon œil, et il se mit à en rechercher les principes dans la philosophie du dix-huitième siècle, où ils étaient en effet. M. de Bonald s'en prit à cette philosophie, et, opposant la réaction des idées chrétiennes à ce torrent, il résolut de l'arrêter dans son cours. C'était une œuvre de géant qu'il entreprenait là, et cela prouve une grande puissance d'esprit. L'homme qui se pose seul debout vis-à-vis d'un siècle et qui lutte avec lui, est évidemment un de ces hommes forts dont on peut contester les opinions, mais non la vigueur. Ce n'était pas à la plume qu'il appartenait de faire obstacle au mouvement révolutionnaire, c'était à l'épée : Napoléon eut plus d'autorité que M. de Bonald.

L'auteur de la *Théorie du Pouvoir politique et religieux*, entraîné par son instinct pour l'absolutisme, se rallia bien vite à Napoléon, lorsque celui-ci eut mis son trône sous la protection de la religion. Napoléon n'avait pas, aux yeux du publiciste, le prestige de la légitimité; mais il avait la consécration du génie. Il s'imposait, et M. de Bonald, plus conséquent avec lui-même qu'il ne semble au premier abord, se rattachait sans peine à cette volonté suprême que le ciel paraissait protéger. M. de Bonald n'oubliait pas néanmoins qu'il avait prédit le retour de l'ancienne dynastie; la Restauration eut donc toutes les sympathies de M. de Bonald, et bientôt sa reconnaissance; elle le couvrit d'honneurs et de dignités, mérités par un talent élevé et profond. Mais il est à regretter que M. de Bonald soit descendu des hauteurs de la philosophie pour attacher son nom à quelques mesures arbitraires. Comme nous l'avons dit, dans les systèmes de M. de Bonald, le mousquetaire se retrouvait toujours.

M. Ancelot a fait de M. de Bonald un éloge tout à fait aca-





démique. Les termes de son discours sont sonores et choisis, et si l'on a accusé souvent M. de Bonald d'être inintelligible, on n'a pas le droit d'adresser le même reproche à son panégyriste. M. Ancelot a résumé avec beaucoup de lucidité les doctrines du métaphysicien qui guerroya contre Locke. M. Ancelot, s'identifiant même avec son héros, a attaqué le dix-huitième siècle d'une manière si véhémente, que M. Briffaut, le directeur de l'Académie, sans être porté plus qu'il ne faut vers les idées de ce siècle, a cru devoir pourtant rétablir la balance dans un juste équilibre. Il a rappelé à M. Ancelot, Rousseau, Buffon, Rollin, Malesherbes, qui n'étaient pas des athées; et il s'en est peu fallu que Voltaire lui-même n'obtînt du spirituel académicien le pardon de son incrédulité.

M. Briffaut aurait pu citer encore Vauvenargues; cet autre philosophe militaire ne s'est-il pas écrié : « Ah! s'il était vrai, si les hommes ne dépendaient plus que d'eux-mêmes, s'il n'y avait pas des récompenses pour les bons et des châtiments pour les méchants, si tout se bornait à la terre, quelle condition lamentable! Où serait la consolation du pauvre, qui voit ses enfants dans les pleurs autour de lui, et ne peut suffire, par un travail continuel, à leurs besoins, ni fléchir la fortune inexorable? Quelle main calmerait le cœur du riche, agité de remords et d'inquiétudes, confondu dans ses vains projets et dans ses espérances audacieuses? Dans tous les états de la vie, s'il nous fallait attendre nos consolations des hommes, dont les meilleurs sont si changeants et si frivoles, si sujets à négliger leurs amis dans la calamité, ô triste abandon! Dieu clément, Dieu vengeur des faibles, si vous n'étiez pas, ou si vous n'étiez pas pour moi, seule et délaissée dans ses maux, où mon âme espérerait-elle? serait-ce à la vie qui m'échappe, et me mène vers le tombeau par ses détresses? serait-ce à la mort, qui anéantirait avec ma vie tout mon être? Ni la vie ni la mort ne pourraient adoucir mes peines : le désespoir sans bornes serait mon partage. »

Certes, voilà une éloquente profession de foi, qui prouve que la philosophie du dix-huitième siècle n'était pas si dépourvue de spiritualisme qu'on veut bien le dire de nos jours.

M. Briffaut s'est occupé de la personne de M. de Bonald; il a raconté ses qualités privées; il s'est autorisé des entretiens familiers de l'Académie pour faire connaître au public le collègue qu'elle a perdu, et, sous le nom de M. de Bonald, il a tracé cet ingénieux portrait de l'esprit et du caractère des Français : « Il nous disait donc : Qu'est-ce que la France? Une terre aussi riante que féconde, habitée par des hommes industrieux et vains, penseurs et parleurs, profonds et étourdis, spirituels et inconstants, qui ne savent pas toujours ce qu'ils veulent, qui courent plus après les choses brillantes qu'après les choses raisonnables, qui s'aiment assez entre eux, et font souvent comme s'ils se détestaient, qui méprisent les méchancetés et en rient, qui ont pris le bon parti de n'être jamais d'accord sur rien par amour pour la variété; gens naturellement gais, mais affectant la gravité sans pouvoir porter du sérieux dans les affaires, pétris de défauts et de qualités, pleins d'inconséquences et de grâces, se plaignant le matin et dansant le soir; amis de la liberté tant qu'ils ne possèdent pas le pouvoir, désintéressés tant qu'ils lorgnent inutilement les places, assez philosophes pour se moquer de leurs travers, mais pas assez pour s'en corriger. »

M. de Bonald était un Français qui connaissait à fond ses pareils. M. Briffaut, comme nous l'avons dit en commençant, a rendu justice à M. Ancelot, sans lui faire expier l'éloge par des épigrammes cachées sous les fleurs; et même, dans une veine de galanterie, ce directeur de l'Académie n'a pas voulu terminer la séance sans mettre madame Ancelot de moitié dans la gloire de son mari.

HIPPOLYTE LUCAS.

ALBUM DE L'ARTISTE.

SAINT SÉBASTIEN.



Tout le monde connaît le martyre de saint Sébastien; c'est là un des épisodes le plus souvent et le plus complaisamment traités par les peintres de tous les temps et de tous les pays. D'abord, ce sujet offre une belle étude de torse; le saint est jeune, vigoureux; le *nu* est dans les exigences de la composition; la tête doit être belle; il doit régner sur le visage je ne sais quelle poétique expression et quelle résignation sublime qui conviennent surtout au genre religieux, qui exige tout d'abord la noblesse et la beauté. Le *Saint Sébastien* de M. Carbillet était certainement l'une des meilleures pages religieuses du Salon. Le martyr, dont la souffrance même est sereine et pleine d'espoir, est à demi accroupi au pied d'un arbre; sa main droite est encore entourée de liens, et le bras, traversé d'une flèche, soutient seul le corps affaissé; le bras gauche est également sanglant et mutilé; le mouvement même du bras, qui supporte seul le poids de tant de fatigues et de souffrances, fait vigoureusement ressortir la forme du torse, le dessin des côtes, qui sont indiquées avec beaucoup de talent, ainsi que toute la musculature du saint; les jambes, à demi ramassées sous le corps, sont presque enveloppées d'un manteau flottant qui ne laisse apercevoir qu'un genou et qu'un pied. Une sainte femme, au profil noble et régulier, aux mains fines et correctes, les membres enveloppés d'une draperie souple, molle et formant de beaux plis, s'approche du martyr avec une tendre pitié; elle délie avec précaution son poignet meurtri; toute sa personne respire la compassion et la tendresse; c'est là la composition dans sa simplicité, et aussi dans sa grandeur. Il était impossible de traiter un sujet tant de fois choisi, avec plus de bonheur, à moins de frais, avec moins de fracas. La couleur répondait à l'habile disposition des personnages, à la pureté du contour, à la sobriété et au goût sévère des ajustements. Dans cette toile, M. Carbillet s'est montré digne de traiter les plus grands et les plus austères sujets religieux. Il a su se préserver, avec un égal bonheur, du faux goût, de la manière et de l'imitation. M. Torlet, qui a gravé ce tableau, l'a fait avec une rare intelligence; sa planche est fine, souple et colorée; elle attache agréablement les yeux, en même temps qu'elle est de nature à supporter un examen rigoureux, et qu'elle satisfait véritablement les connaisseurs.

LE PATRE.

(Suite.)

III.



Le pâtre ne fut pas longtemps sans revenir. Deux jours s'étaient à peine écoulés, que, sur le soir, après avoir protégé du mieux qu'il avait pu la sécurité du troupeau, il s'acheminait vers le bourg d'A... Il avait dévoré la veille le volume qu'il rapportait au presbytère : c'était un résumé simple, élémentaire et précis, des merveilles de la nature. Quelques vagues notions d'astronomie s'y trouvaient mêlées aux grandes et séduisantes hypothèses de la science. Cette lecture avait été bien imparfaitement digérée, comme on peut le penser; mais il en était resté dans l'âme du pâtre un sentiment indéfinissable de surprise, de curiosité, d'aspiration vers le savoir. Il trouva au presbytère le même accueil et la même bienveillance : il y retourna plusieurs fois, emportant toujours quelque livre nouveau. Le pasteur et Rosette prenaient plaisir à suivre le progrès plein d'imprévu et de surprise de cette intelligence avide, et dès les premiers jours, le pâtre sentit se développer en même temps, et plus encore que sa curiosité profonde, l'adoration infinie et compréhensive de l'éternelle nature. Sa vie entière avait gardé le germe de ce culte intérieur; et maintenant qu'un rayon ardent éclatait sur son âme, le germe était éclos; il avait senti, il savait comprendre. Les quelques soirées qu'il passa au presbytère lui expliquèrent par la parole ce que la lecture laissait d'incertain dans ses premières notions; quelques paroles éloquentes du ministre, quelques rêveries enthousiastes de Rosette, venant, dans l'intimité des soirs, en réponse à ses questions tour à tour naïves et hardies, avaient suffi à lui ouvrir tout un monde, le monde, confus encore, des visions et des songes.

Alors, le pâtre rêveur et solitaire trouva un sens à toutes les joies simples et graves de sa jeunesse; il put relier, dans une explication commune, son désir inextinguible et ignorant tout au bord des abîmes; son respect irréfléchi, involontaire, pour les œuvres de Dieu, pour l'étoile et la fleur; ses vœux, tournés toujours vers le bleu du ciel et vers les blancs nuages. Il rêva bien longtemps; longtemps il chercha des mots pour demander leur secret aux astres, au vent, à la nature; les mots lui manquaient. Alors ce fut en lui une sainte et divine douleur : il en aima le charme, il en savoura le mystère; et tout son être, enfin, se fondit dans une ivresse immense, quand, cédant à l'irrésistible loi qu'il ignorait encore, il se prosterna devant Dieu, et dit : « J'aime! »

IV.

Il aimait, et s'il s'en aperçut enfin, c'est qu'il y avait déjà bien longtemps qu'une pensée joyeuse et triste tour à tour, pleine d'inquiétude et aussi de délices, se mêlait à son insu aux ardentes émotions de sa nouvelle vie. Je crois fermement que ceux-là n'ont pas su la plénitude de l'amour, même les meilleurs et les mieux faits pour lui, qui l'ont isolé des grandes aspirations vers l'infini, vers le vague, qui ne l'ont pas doublé dans une communion ardente avec les mystérieuses et sympathiques grandeurs de la création. Je crois que pour savoir véritablement aimer, il faut aimer en présence de Dieu, devant les spectacles sacrés de la nature; comme il faut, pour adorer dignement la nature, y porter un cœur intelligent et fécond par l'amour. L'amour, d'autre part, n'est pas initiateur à demi. Aussi Pierre allait-il à grands pas dans les domaines de l'intelligence. Et quel enseignement que celui d'une jeune fille instruite, enthousiaste, et qu'on aime! Quelles révélations que celles de la nature à un cœur plein d'amour! L'amour et la solitude, aimer et rêver, dangereux et célestes bonheurs! Le pâtre s'en enivrait; sa vie était cela; et sa pensée grandit en raison de ces émotions. La majestueuse leçon du silence fit, à cette âme inculte jusqu'alors, une sorte d'éloquence fière, une concision étrange, avec l'allure pittoresque que les incertitudes grammaticales donnaient à sa parole. Puis l'amour, à mesure qu'il se développait davantage, trempait d'une mélancolie profonde l'âpreté native du montagnard, la simplicité du sauvage. Une telle transformation ne pouvait être inaperçue de ceux qui l'avaient pour ainsi dire couvée. Le bon ministre eut de l'admiration et quelque crainte aussi de son œuvre. Rosette s'enorgueillit de son élève, et ne sut trop pourquoi. Mais lorsqu'elle se vit dépassée par ce pauvre berger, qui était bien réellement un vaste esprit et un noble poëte, elle admira naïvement, et céda sans peine à l'attraction de la curiosité. Ce fut alors au pâtre à dire de sa voix vibrante et accentuée le rêve d'immensité qu'il faisait chaque nuit. Rosette suivait sa pensée dans l'espace, et, parties ensemble, leurs deux âmes rêveuses parcouraient ensemble tout un monde de mystères.

L'hiver avait rapproché le pâtre, et lui avait fait de longues veillées pour ses livres. Certes, ce n'était pas un savant; mais il avait tous les pressentiments de l'intelligence la plus active, et son âme valait mieux que celle d'un savant. Quand vint le printemps, il lui sembla que c'était là pour lui un tout nouveau spectacle. Il n'était plus aussi loin du bourg d'A.... Il avait roulé sa hutte au bord d'un lac charmant. — Il passait ses journées à lire, ou, s'il n'avait pas de livre, il dormait. La nuit entière, il la passait à rêver.— Le village d'A... est à peu près à deux lieues du lac. Le pâtre n'avait pas à courir trois quarts d'heure pour faire le trajet. Rosette allait souvent elle-même chercher pour elle et son père une cruche d'eau hors du village. Un ruisseau plus limpide que la source et l'abreuvoir communs, coulait à un quart d'heure du bourg: c'était une promenade qui plaisait à la jeune fille; le site était joli, et elle s'y trouvait toujours seule. Un jour que, vers le soir, elle allait par là, elle entendit, en s'approchant du ruisseau, le son argentin des clochettes d'un troupeau qui s'éloignait. La nuit

venait. Déjà quelques étoiles laissaient glisser sur l'eau leur rayon tremblant dans le feuillage. La jeune fille trouva une harmonie heureuse dans tous les bruits qui mouraient à l'entour ; elle était émue ; elle déposa sa cruche à ses pieds, s'assit sur un gazon, et écouta. Alors, dans le calme et la sérénité de l'heure, une voix déjà lointaine s'éleva tout à coup. Toute sauvage qu'elle était, cette voix avait son charme et sa beauté ; elle disait, avec une mélancolie naïve, quelques naïves paroles d'amour, dans la langue de la montagne. Rosette écoutait, et se troubla bientôt. Elle ne pouvait se méprendre à ce chant ; c'était la voix du pâtre, et c'était une chanson pour elle. — Que se demanda-t-elle à elle-même en cet instant ? y eut-il pour sa pensée quelque chose de bien nouveau dans cette révélation inattendue, dans cet aveu involontaire ? — Il est difficile de le penser, et cependant, pour la première fois, toutes les impossibilités de la réalité lui apparurent en même temps. Elle en voulut au pauvre Pierrouni, de ce qu'il avait osé dire tout haut à la solitude et au silence un secret qu'elle ne pouvait pas ignorer, mais qui ne se devait pas raconter, même dans le désert. Elle lui en voulut de ce qu'il la forçait à se rendre compte à elle-même. Elle revint, le cœur froissé, au village ; elle s'enferma dans sa chambre, et elle pleura. La colère, il est vrai, ne durait pas longtemps, mais la tristesse succédait à la colère, et les réflexions sérieuses qu'elle avait pu faire n'en conservaient pas moins toute leur valeur. Alors, sans vouloir s'avouer si elle en souffrirait, elle se dit qu'elle ne le reverrait plus ; et elle s'étonna que la gravité et le bon sens de son père n'eussent rien prévu de ce qu'elle étouffait dans son cœur. L'intelligence du ministre n'était cependant point en défaut ; mais Rosette ne soupçonnait même pas que, chez les âmes les plus franches comme les plus pures, l'amour eût aussi sa ruse et son mystère. Sans calcul, sans intention, à leur insu peut-être, elle et le pâtre n'avaient pas toujours tout dit au ministre. Pierre arrivait au presbytère le soir, il y remplissait obligeamment quelques devoirs de domesticité, faisait quelques commissions, et se disait heureux d'aider le ministre, qui, pour la plupart du temps, prenait soin lui-même de son petit cheval ; en tout cela le digne pasteur ne voyait que la reconnaissance et l'activité d'un brave jeune homme. Mais, le pasteur s'endormant devant son feu, si la causerie devenait plus rêveuse, si Pierre se laissait aller au caprice de son imagination avide et vagabonde, s'il arrivait à une sorte de poésie éloquente et passionnée, et si, tandis qu'il apaisait sa voix, Rosette était heureuse et charmée, en suivant du regard la danse vague et fantastique de la flamme flottante, nul, hormis Rosette, n'avait pu le dire à son bon père, et Rosette n'en avait rien dit.

Quoi qu'il en pût être, elle fut fidèle à sa résolution, si bien que pendant près d'un mois, Pierre vint maintes fois au village sans que Rosette fût visible pour lui. Après les premiers jours, comme on ne lui dit pas qu'elle fût malade, et que, d'ailleurs, il ne pouvait s'informer que de sa santé, et non demander à la voir, il crut comprendre qu'on le repoussait ; il se sentit le cœur plein de désespoir et ne revint plus.

(*La fin au prochain numéro.*)

CHARLES CALEMARD DE LAFAYETTE.

VARIÉTÉS.

—

ATHÉNÉE ROYAL.

DISCUSSIONS LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES.

MM. Ottavi, Raymond Brucker, Prat, Loubens, Cellier, Glade. — Le Fronton de la Chambre des Députés.



L'ATHÉNÉE Royal est un de nos établissements scientifiques les plus justement célèbres. La Harpe y professa ce cours de littérature dont on a pu signaler, quelquefois avec raison, souvent avec injustice, les erreurs et les lacunes, mais qui, en définitive, restera comme un des monuments les plus imposants de la critique française. L'*Histoire littéraire d'Italie*, par Ginguené, ouvrage qui rappelle par son étendue les travaux les plus recommandables des Bénédictins, n'a été écrite que pour les auditeurs assidus des séances de l'Athénée. C'est aussi pour eux que Népomucène Lemercier composa ce *Cours de Littérature dramatique* que le beau livre de Guillaume Schlegel ne fera certainement pas oublier. Fourcroy, Cuvier, Gall, Jean-Baptiste Say, Thénard, Gay-Lussac, Guizot, Mignet, Benjamin Constant, Blanqui, en un mot, toutes les illustrations scientifiques et littéraires de notre époque, ont traversé l'Athénée avant d'arriver à l'Institut, au Collége de France ou à la Chambre des Députés. Ce qui est surtout remarquable, c'est que les leçons données dans cet établissement ont presque toujours formé les matériaux des livres les plus populaires sortis de la plume des hommes éminents que nous venons de nommer. La *Philosophie chimique* de Fourcroy, l'*Anatomie comparée* de Cuvier, le célèbre discours de Benjamin Constant sur la liberté des anciens comparée à celle des modernes, ce sont autant de chefs-d'œuvre qui, avec les ouvrages de La Harpe, de Ginguené et de Lemercier, doivent, en quelque sorte, leur apparition aux exigences des membres si distingués de l'Athénée Royal.

Un si magnifique héritage de gloire est difficile à soutenir. L'Athenée Royal ne néglige rien, cependant, pour se recruter parmi les jeunes talents qui ont déjà donné des garanties au public. Il y a quelques années, il ouvrit ses rangs avec éclat à MM. Jules Janin et Philarète Chasles. On se rappelle le succès obtenu par le discours d'ouverture que prononça l'auteur de *Barnave*. Depuis lors, de nouveaux professeurs ont surgi, et, cette année-ci, nous avons parlé avec détail des brillantes et vigoureuses improvisations de M. Ottavi.

L'Athénée Royal existe depuis cinquante-cinq ans, et l'on peut dire qu'il n'a pas cessé de se mettre en harmonie avec les progrès de notre siècle. Ainsi, les premiers cours, ceux qui furent professés par La Harpe, par Ginguené, par Lemercier, n'étaient, à proprement parler, qu'une suite de lectures. Garat lui-même, qui avait le don de se passionner pour les abstractions de la philosophie comme d'autres s'exaltent en présence d'une œuvre d'art, Garat ne quittait son manuscrit que dans quelques rares instants, pour se livrer à ces inspi-

rations admirables qui ont laissé d'ineffaçables souvenirs. Aujourd'hui, tous les professeurs de l'Athénée parlent, et plusieurs d'entre eux pourraient, sans aucun doute, être mis à côté des improvisateurs les plus brillants de la Sorbonne et de la Chambre des Députés.

Ce talent de parole que l'on avait souvent applaudi dans de brillantes leçons, semble s'être encore agrandi dans les conférences littéraires et philosophiques qui ont lieu tous les vendredis, dans les salons de cet établissement unique en Europe. L'éloquence a principalement besoin de la lutte pour se déployer dans toute sa puissance. Les vrais orateurs ne se révèlent même tout entiers que dans la réplique. Pressés par un adversaire redoutable, ils rassemblent tous leurs traits, et de ce choc des idées jaillit la lumière.

Ainsi, nous pouvons affirmer que M. Ottavi n'enlève jamais mieux toutes les sympathies d'un nombreux auditoire, que lorsqu'il parle sous l'éperon d'un contradicteur énergique; et c'est dans des luttes semblables qu'on peut établir nettement la différence qui se trouve entre le professeur et le véritable orateur. Le professeur doit briller surtout par la lucidité et la méthode de l'exposition. L'orateur, au contraire, éclate par des explosions soudaines, et accable par la véhémence, plutôt que par la régularité des coups.

Après un discours fort élégant et fort substantiel, où M. Goujon, secrétaire de l'Athénée Royal, traçait le but des conférences littéraires et philosophiques, M. Ottavi a développé la question qui était à l'ordre du jour, à savoir : *Un grand orateur peut-il être un grand écrivain?* M. Ottavi, qui s'est associé avec éclat aux luttes de la presse et de la tribune littéraires, ne pouvait pas manquer de conclure pour l'affirmative. Et, il faut le reconnaître, les nombreux exemples puisés par lui dans une érudition très-variée, laissent bien peu d'avantages à Timon, qui, dans le *Livre des Orateurs*, a soutenu l'opinion contraire. Sans doute, dit M. Ottavi, un orateur qui brille par l'action plutôt que par la force des pensées et la richesse de l'élocution, sera difficilement un grand écrivain. Une voix sonore et harmonieuse, un geste noble, ne peuvent se traduire aucunement sur le papier. Mais si l'orateur n'est pas seulement un émule des Roscius et des Talma, si, en un mot, pour nous servir d'une heureuse expression de Cicéron, il ne possède pas exclusivement l'éloquence du corps, *quamdam eloquentiam corporis*, il retrouvera dans le silence du cabinet, les pensées, les sentiments, les images qui jaillissent de ses lèvres inspirées en présence d'un auditoire ému. Démosthènes n'est-il pas à la fois le plus grand orateur et l'un des plus grands écrivains de la Grèce? Ses discours écrits obtenaient autant de succès que ses improvisations. Il est assez inutile de démontrer que Cicéron, surnommé l'orateur par excellence, est le premier prosateur de Rome. Saint Augustin, dans ses Homélies, effusions qui coulaient soudainement de son âme, arrachait des larmes à tous ses auditeurs, et, malgré le mauvais goût de son siècle, n'est-il pas un des hommes qui ont manié la plume avec le plus de puissance? Bossuet, qui est peut-être le plus grand écrivain de notre langue, parlait admirablement. L'abbé Ledieu, son secrétaire, nous apprend que ses sermons dont il ne nous est resté que des fragments immortels, étaient improvisés, à l'exception justement des passages qui nous sont parvenus; et l'on sait quels prodigieux succès obtint l'aigle de Meaux comme prédicateur. Fénelon, d'après le témoignage fort peu suspect de Saint-Simon, montait souvent en chaire sans préparation, dans son diocèse de Cambrai, et il tenait presque constamment sa parole à la hauteur de son style divin. Mirabeau, bien qu'il ait publié quelques ouvrages médiocres, Mirabeau, le premier orateur de la France, n'a-t-il pas prouvé dans les *Lettres de Cachet*, dans l'*Éloge de Franklin*, dans ses mémoires et dans ses discours écrits, que non-seulement il aurait pu, mais qu'il savait écrire admirablement?

Cette thèse, habilement défendue par M. Ottavi, a été vigoureusement attaquée par MM. Prat, Raymond Brucker et Loubens. M. Cellier, avec sa finesse habituelle, a corroboré les arguments de M. Ottavi, et M. Glade ayant soutenu que Cicéron n'avait pas connu tous les genres d'éloquence, M. Ottavi, dans une réponse aussi précise qu'animée, a vengé l'orateur romain aux acclamations réitérées de l'auditoire.

De pareilles séances sont plus que des joutes brillantes de parole. Tout en intéressant un nombreux public, elles peuvent contribuer à éclaircir les questions les plus graves.

— Le fronton exécuté par M. Cortot à la Chambre des Députés, vient d'être découvert et livré définitivement au public. C'est là une œuvre importante, tant à cause de la grandeur du travail et de la place qu'il occupe, que du nom de l'artiste. Nous nous proposons d'en faire une appréciation sérieuse et détaillée dans un prochain numéro.

THÉATRES.

PALAIS-ROYAL : *La Sœur de Jocrisse.*



A la bonne heure donc! voilà une parade amusante, niaise, stupide, sans prétention. Il n'y a rien de pis que le faux esprit, et de réjouissant comme la bonne grosse bêtise. Pour cette fois, les auteurs ont réussi; ils ont voulu faire rire à force d'âneries et de coq-à-l'âne, sans mots précieux ni finesse : aussi c'est à ravir, et, chose merveilleuse, ils ont rencontré un succès réel, sans gravelures ni sentiment.

Que vous dire de cette folie? Jocrisse est le valet d'un monsieur qui est resté garçon jusqu'à quarante ans, mais qui, effrayé du célibat, veut enfin se marier; or, ainsi qu'il arrive souvent, le quadragénaire a adressé ses vœux à une coquette dont le père le rançonne impitoyablement; peut-être même le *oui* fatal serait-il prononcé, si Jocrisse, par ses sottises, ses bourdes, ses inepties de tout genre, n'entravait le mariage; grâce à lui, les futurs époux se brouillent; les calculs intéressés du père de la demoiselle sont déjoués, et le maître de Jocrisse épouse Charlotte, sœur dudit Jocrisse, laquelle brûle d'un feu secret pour le célibataire.

Il est aisé de comprendre que ce canevas n'est que le prétexte d'une avalanche de facéties, de calembours et d'énormités qu'Alcide Tousez débite avec une ingénuité et un sang-froid merveilleux; il faut l'entendre raconter piteusement à son maître la métamorphose de son perroquet en chat, etc., etc. C'est là une des meilleures bouffonneries que nous ayons vues depuis longtemps, et qui vaudra à MM. de Courcy et Varner un long succès de rire.

FRONTON

de la Chambre des Députés.



Depuis le tympan de M. Pradier au palais du Luxembourg, il n'est rien survenu, dans l'histoire de la sculpture contemporaine, de plus important que le fronton exécuté par M. Cortot à la Chambre des Députés, et livré définitivement au public pour le onzième anniversaire de Juillet. Ce n'est pas que cette œuvre puisse être destinée à faire époque, soit par l'excentricité de la manière, soit par l'originalité de la donnée. L'artiste dont il s'agit se contente d'être un homme de talent, sans ambitionner le rôle si périlleux de novateur, et, d'autre part, le cadre et le sujet lui étaient imposés; il devait se hérisser de réminiscences grecques et romaines, demander ses inspirations aux modes de l'Empire, appeler à son secours toutes les personnifications rajeunies de l'allégorie moderne, tout ce que le vocabulaire pouvait lui fournir de substantifs sociaux et politiques, et enfin couvrir de l'égide de la France tout ce monde des arts de la paix et de la guerre, que l'on est depuis si longtemps habitué à voir sculpter au front de nos monuments publics. Quant à nous, nous aurions mieux aimé la représentation toute simple d'une grande scène législative, qui eût parlé à l'esprit en même temps qu'aux regards, qui eût éveillé dans le cœur des passants de nobles et patriotiques sympathies : mais là n'est plus la question; M. Cortot a obéi à l'usage, et nous nous inclinons à notre tour devant la nécessité et le fait accompli. Toutefois, si le culte du passé impérial a survécu tout en n'ayant plus de représentants avoués, si conséquemment le reproche ne peut s'adresser à aucun nom propre, il est permis d'espérer qu'il se rencontrera un beau jour une intelligence assez hardie pour supprimer d'un seul coup ce bagage inutile de l'allégorie, et substituer aux figures mythologiques et autres, les magistrats, les savants, les artistes, les guerriers, en un mot, tous les grands personnages historiques qui ont vécu, parlé et agi.

Le fronton de la Chambre des Députés présente au premier coup d'œil un ensemble satisfaisant, et, en dépit de quelques imperfections, assez peu graves du reste, l'examen des détails vient confirmer de tout point cette favorable impression. Il n'y a là, nous l'avons dit, ni haute originalité dans l'idée, ni rare hardiesse dans les expressions et dans les poses; la donnée ne comportait rien de neuf, et, quel que fût le talent de M. Cortot, il ne pouvait se soustraire à la dure loi de cet inconvénient; mais il a su tirer tout le parti possible de ce sujet usé, et son ouvrage est fait pour plaire aux esprits modérés qui préfèrent à un imprudent dévergondage de ciseau la sagesse du style et le respect des règles connues. L'exécution est calme et belle; l'ordonnance, habile; on ne voit dans cette grande page de sculpture ni trop ni trop peu de figures, et l'on sait gré à l'artiste de n'avoir point cherché l'effet par la multitude et l'arrangement tumultueux des acteurs. Au beau milieu, et debout sur son trône entouré de palmes et de drapeaux que surmonte le coq gaulois, c'est la France, le casque en tête, la main droite étendue, soutenant de la gauche la Charte de 1830 elle est enveloppée d'une vaste draperie, qui manque quelque peu de légèreté, de noblesse et de grâce; le mouvement accuse une certaine raideur; le défaut d'un espace suffisant entre le cimier de son casque et la corniche supérieure du fronton, semble motiver l'inclinaison assez sensible de sa tête, et gêner en quelque façon la franchise de ses allures; c'est une des parties les moins heureuses de la composition, et si l'on regrette que M. Cortot n'ait pas obtenu là un triomphe complet, on ne peut se dissimuler que ce ne fût une difficulté très-sérieuse et jusqu'à ce jour invaincue. A la droite de la France, est assise la Force tenant une massue; à sa gauche, assise aussi, la Justice, qui porte le sceptre et les balances, deux nobles et imposantes personnifications, dont l'air est impassible et sévère, dont la pose est fière, bien que paisible, dont les membres sont bien rendus sous les vêtements fort dissemblables qui les couvrent. Vient ensuite, à côté de la Force, un groupe de six personnages debout, qui représentent certains arts de la paix avec leurs attributs, et rangés dans l'ordre suivant : l'Architecture avec l'équerre, la Sculpture avec le marteau, l'Eloquence ou les Lettres, car nous n'avons pu bien préciser la signification de cette troisième statue, avec un rouleau à la main; et derrière, Mercure, ou le Commerce, dont la coiffure n'est pas très-gracieuse, avec le caducée; la Peinture avec la palette chargée de couleurs, et l'Agriculture avec le soc de la charrue. Un peu plus loin, se montrent un fleuve et une rivière, couchés dans les roseaux, épanchant les flots de leurs urnes et formant une large nappe d'eau sur laquelle courent, à l'angle du fronton, de légères barques, symbole de la navigation.



A la gauche de la France et tout près de la Justice, encore six figures également debout : la Science avec le compas; la Législation, sous les traits d'un digne et majestueux vieillard, qui tient les tables de la loi; la Guerre, sous la forme d'un soldat armé de pied en cap, et dont les jambes nous ont paru un peu courtes; puis la Marine avec le gouvernail, l'Astronomie avec la sphère, et une femme portant une urne à la main et un marteau sur l'épaule, dont l'attitude est vigoureuse et hardie, et qui pourrait bien être l'Industrie; derrière, on aperçoit la Paix assise, couronnée d'oliviers, tenant une palme, et sur laquelle s'appuie l'Abondance qui porte à la main la corne classique; à l'angle, ce sont des lances, un casque, une cuirasse, tous les détails des antiques armures. Les qualités abondent dans l'œuvre de M. Cortot, et, quelle que soit l'insignifiance de plusieurs de ses personnages, tels que la Marine, l'Astronomie, le fleuve, quel que soit le peu de variété de deux ou trois autres, il faut bien reconnaître la valeur légitime du grand nombre, et citer notamment la Force, la Justice, la Législation, la

Guerre, et la jeune fille au marteau et à l'urne. Si nous avions quelque chose à désirer, ce serait, tout en rendant pleine justice à l'adresse qu'il a déployée dans la disposition générale et le placement relatif de ses divinités allégoriques, que le statuaire se fût moins abandonné aux préoccupations de la symétrie, qu'il n'eût pas professé une si scrupuleuse vénération pour les exigences de l'ordre similaire et la loi des pendants, qu'il n'eût pas poussé jusqu'à l'exagération le respect de l'égalité des chiffres à droite et à gauche de la France. Lorsque, après avoir considéré la première moitié d'une composition, on porte ses regards sur la seconde, on n'aime guère à retrouver là des formes et des positions précisément identiques, et l'harmonie de l'ensemble, cette impérieuse nécessité de toute production artistique, n'est pas scrupuleusement à ce prix. Toutefois, nous n'adresserons pas pour si peu de grands reproches à M. Cortot, et nous n'aurons garde de lui refuser les sincères et chaleureux éloges que mérite un travail si sérieux et si consciencieusement exécuté.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Florence.

La Galerie degl' Uffizj.

(SUITE.)



L'ARRANGEMENT des tableaux, dans le Musée *degl' Uffizj*, est parfaitement entendu. Les deux longs corridors, qu'on appelle la galerie, ne sont ni assez larges ni assez bien éclairés pour présenter à un jour avantageux les grands chefs-d'œuvre qui méritent d'être observés à tous les points de vue que cherche le spectateur. Ces chefs-d'œuvre ont donc été placés dans des salles particulières, où nous pénétrerons bientôt. On a utilisé la galerie d'une autre manière, en y rangeant, autant que possible par ordre de dates, les tableaux plus anciens qui indiquent la marche progressive de l'art, entre les premiers essais de la Renaissance et la grande époque. Ces tableaux anciens, très-précieux en eux-mêmes, le deviennent encore davantage par leur réunion. C'est pourquoi Vasari recommandait avec tant d'instances au duc Côme Ier de ne pas les disperser. Ils forment, en effet, au moins pour l'école toscane, comme les pièces justificatives du livre de ce Plutarque des peintres.

J'ai dit, dans un autre écrit, que les quatre premiers tableaux importants de cette galerie représentaient, sous quatre noms propres, l'origine traditionnelle de la peinture moderne, le dernier terme de l'imitation des Byzantins, le premier essai d'affranchissement, de renaissance, et la première peinture de haut style. Ces quatre tableaux sont : 1° la *Vierge et l'Enfant Jésus*, sur un fond d'or, ouvrage du Candiote Andrea Rico, et des premières années du treizième siècle; 2° le *Saint Barthélemi* assis dans une chaire, du Florentin Cimabuë, mort en 1300; 3° l'*Oraison du Christ dans le jardin*, de son élève Giotto, mort en 1336; 4° et le *Tabernacle*, à fond doré, en trois compartiments, de Fra Giovanni, de Fiesole, surnommé Fra Angelico, tableau peint en 1433. Ces quatre intéressants ouvrages donnent une idée très-suffisante des diverses catégories dont ils me semblent comme les échantillons et les représentants. La *Vierge* d'Andrea Rico a bien tous les caractères de la peinture des Grecs du bas-empire : le type conventionnel, la forme immuable, la posture grave, digne, mais immobile et morne, et, néanmoins, un coloris si frais, si vif, si solidement conservé, qu'on a dû supposer, avant la découverte ou l'usage de la peinture à l'huile, que son auteur avait employé quelque enduit de cire pour aviver et fixer les couleurs à l'encaustique. Le *Saint Barthélemi*, de Cimabuë, sans échapper pleinement à l'imitation des Grecs, est certainement, quoique inférieur par le coloris, un progrès dans leur manière, dans leur style. Le *Christ aux Oliviers*, de Giotto, témoigne un affranchissement véritable, et montre enfin clairement la personnalité de l'artiste. C'est bien l'œuvre de cet homme éminent, grand peintre et grand architecte, de ce vrai fondateur de l'école purement italienne, en qui ses compatriotes saluèrent l'*inventeur* de l'expression. Quant au *Tabernacle* triptyque de Fra Angelico, c'est bien encore, comme je l'ai dit, de la peinture de haut style. La *Vierge et son Fils*, qui occupent le compartiment du milieu, les *deux Saints* et les autres petites figures qui remplissent les compartiments latéraux, sont dignes de ce moine-peintre, qu'on appela *angélique*, comme Moralès, en Espagne, fut nommé *divin*, pour avoir admirablement exprimé sur la toile l'ardeur des sentiments chrétiens et l'extase de la béatitude.

Entre les deux derniers de ces quatre tableaux, s'en trouvent deux ou trois autres plus petits, dus à Giotto et à son digne élève Simon Memmi. Après Fra Angelico, l'on distingue un *groupe de Saints*, par Antonio del Pollajuolo, auquel l'art de peindre et l'art encore naissant de la gravure ont dû de si grandes améliorations, et une *Adoration des Mages*, du maître de Michel-Ange, Domenico Ghirlandajo, ouvrage remarquable par le grand nombre de figures heureusement groupées, et par la singulière fraîcheur du coloris. Quand ce tableau fut peint, il y avait cependant à peine une vingtaine d'années que la découverte de Jean de Bruges pour l'emploi de l'huile et du vernis dans la peinture avait été répandue en Italie par Antonello, de Messine, Domenico, de Venise, et Andrea del Castagno. L'on doit distinguer encore deux petites tables rondes, représentant l'une et l'autre la *Vierge adorant son Fils*, par Lorenzo da Credi; une charmante *Vierge* dans un paysage, de Raffaellino del Garbo, qui a toute la délicatesse, tout le fini gracieux qui valurent ce nom à son auteur; enfin un curieux tableau de Giacomo Crespi, où l'on voit le moine allemand Schwartz dans son laboratoire, s'occupant, avec plusieurs ouvriers, à la préparation de la poudre à canon. Cette inscription se lit sur un mortier : *Pulvis excogitatus* 1254, *Dania Bertoldo Schwartz*. L'on ne savait pas encore, au temps de Crespi, qui vivait à la fin du quinzième siècle, que l'allemand Berthold Schwartz, comme l'anglais Roger Bacon, avaient emprunté




P.J. MÊNE

leur connaissance de la poudre à canon aux Arabes, qui en faisaient dès longtemps usage, même à la guerre, quand les nations chrétiennes commencèrent à employer l'artillerie.

On regrette, en parcourant les anciens tableaux de la galerie *degl' Uffizj*, de ne trouver aucun ouvrage de Masaccio (Maso ou Tommaso Guidi), le plus grand peintre entre Giotto et Raphaël, entre les débuts et la perfection; aucun ouvrage d'Andrea Verrochio, le maître de Léonard de Vinci; aucun, enfin, de cet Andrea del Castagno, meurtrier infâme, qui assassina le malheureux Domenico de Venise, pour posséder seul le secret de la peinture à l'huile, qu'il lui avait arraché, mais artiste habile, et qui, par une sorte d'expiation, répandit ce secret dont un crime l'avait laissé seul dépositaire (1). Quand on arrive aux époques où l'art est généralement cultivé, on rencontre, parmi des médiocrités fort nombreuses, une *Course d'Atalante*, de Sebastiano Marsili, très-finement touchée, et qui rappelle, dans sa disposition générale, le *Sposalizio* de Raphaël; puis, trois charmantes petites toiles de Santi di Tito, les *Sœurs de Phaëton*, *Hercule et Iole*, et un *Calvaire*; ce dernier surtout est un vrai petit chef-d'œuvre pour la finesse du pinceau; puis, un grand et beau *Portement de croix*, du Passignano (Domenico Cresti); puis, une délicieuse *Madeleine*, de Cristoforo Allori, assise contre un rocher, dans l'ombre, sans autre vêtement que les longues tresses de ses cheveux, et réunissant à merveille la beauté profane avec le saint repentir; puis, enfin, un *Saint Laurent sur le gril*, du Cigoli (Lodovico Cardi), et une *Madeleine*, du même maître, si belle, si touchante, et d'une telle harmonie de couleurs, qu'on ferait honneur, en la lui attribuant, à Corrège lui-même.

Je ne trouverais plus guère à citer, dans le reste de la galerie, qu'un *Festin de Balthazar*, par Giovanni Martinelli, artiste digne d'une réputation qu'il n'a pas. Il y a bien encore quelques tableaux de maîtres, tels que Paul Véronèse, Carlo Dolci, les Bassano, Zuccheri, etc., mais d'une faible importance, et qu'on a pu mêler sans crime à la foule de ces médiocrités qui tapissent les murs des longs corridors.

Entrons dans les salles particulières.

Celle de la *Niobé* renferme, outre ses statues, quelques tableaux flamands, de grandes ébauches de Rubens, la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée d'Henri IV à Paris*, une *Chasse au sanglier* de Sneyders, divers portraits de Van Dyck, Mirevelt, Lely, etc. La salle du *Baroccio*, qu'on ferait mieux, je crois, d'appeler salle de *Gérard des Nuits* (Gerard Hunthorst), parce que les ouvrages de ce peintre y dominent, contient plusieurs œuvres de haut prix. D'abord, deux compositions de Carlo Dolci, grandes pour ce maître, qui ne s'est guère élevé au delà des tableaux de chevalet, un *Saint Clovis des Cordeliers*, et une *Madeleine pénitente*. On peut dire de ces ouvrages, du dernier surtout, que jamais peut-être Carlo Dolci n'a trouvé une plus délicate finesse de pinceau, une couleur plus séduisante, une expression plus tendre et plus profonde. Ensuite, la *Madona del popolo* et une *Hérodiade* de Baroccio, dans la manière molle et brillante que l'on connaît à ce maître, et qui lui a fait une réputation trop grande, à mon avis, pour son vrai mérite. Puis, deux *Adorations dans la crèche*, de Gérard des Nuits, l'une petite, et curieuse par cette circonstance qu'il n'y a nulle lumière dans le tableau, et que c'est l'enfant Jésus lui-même qui, du centre de la scène, en éclaire toutes les parties, comme ferait un corps lumineux; l'autre, beaucoup plus grande, beaucoup plus riche de composition, et d'une incroyable vigueur de coloris. Puis encore, une *Déposition de croix* du Bronzino (Angelo Allori), un beau *Saint François en extase*, du Cigoli, un Sasso Ferrato, un petit Guide, un petit Albane, etc.; enfin plusieurs portraits, par Holbein, Rubens, Van Dyck, Porbus, Francia, Mantegna, Bellini, Annibal Carrache, Andrea del Sarto, Jules Romain, etc. Parmi cette collection de portraits, se distingue un grand *Philippe IV d'Espagne*, à cheval, entouré d'attributs allégoriques. On l'avait d'abord attribué à Rubens, dont il ne me semble qu'une très-médiocre imitation, et aujourd'hui, se ravisant, on l'attribue à Vélasquez. C'est plus qu'une erreur, c'est une insulte pour ce dernier. Je prouverais aisément, devant le tableau, que jamais le pinceau de Vélasquez n'a pu s'en rendre coupable; mais il me sera plus facile de prouver, par une remarque décisive, qu'il ne fallait pas lui attribuer cette faible imitation, cette copie peut-être de Rubens, qui a peint, en effet, Philippe IV à Madrid, lors du voyage qu'il fit dans cette ville en 1628 : c'est que Vélasquez, peintre de la

(1) Pour bien connaître Masaccio, il faut aller à l'église des Carmes, où sont ses grandes fresques, la *Résurrection d'un Enfant par saint Pierre et saint Paul*, et le *Martyre de saint Pierre*. On trouvera encore un tableau de ce maître, la *Vierge et sainte Anne*, ainsi qu'un *Saint Jérôme* d'Andrea del Castagno, et un *Baptême du Christ* d'Andrea Verrocchio, où Léonard de Vinci a peint le premier ange à la droite de Jésus, dans la salle des tableaux à l'Académie des Beaux-Arts. Cette Académie, d'une création bien récente, puisqu'elle fut installée dans l'édifice actuel par le grand-duc Pierre-Léopold, en 1784, contient la plus curieuse et la plus riche collection d'ouvrages appartenant à l'origine ou à l'enfance de l'art, et surtout de l'école florentine. Outre les tableaux très-précieux que je viens de citer, on y trouvera une peinture grecque d'époque et d'auteur inconnus; une des plus importantes et des meilleures compositions du vieux Cimabuë, la *Vierge et l'Enfant Jésus* entourés d'une multitude d'anges; plusieurs ouvrages de Giotto, une *Annonciation*, un *Crucifix*, la *Vierge et l'Enfant* au milieu de plusieurs saints, et la *Vie du Christ* en douze petits tableaux; une admirable *Descente de Croix* de Fra Angelico, chef-d'œuvre, peut-être, de ce grand et sublime artiste; enfin des œuvres choisies et authentiques de plusieurs autres vieux maîtres, Giottino, Angiolo Gaddi, Andrea Orcagna, l'auteur de la grande fresque du *Jugement Dernier* qui a précédé celle de Michel-Ange, Taddeo Gaddi, Fra Filippo Lippi, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, etc. L'on arrive ainsi jusqu'au Pérugin, représenté à l'Académie par une magnifique *Assomption de la Vierge*, un *Christ en croix*, un *Christ aux Oliviers*, et deux portraits, d'un abbé et d'un général, que plusieurs croient de Raphaël. Ce n'est pas tout. Après Pérugin, vient Andrea del Sarto, qui a là une belle fresque, la *Piété entre deux Enfants*, et un excellent tableau où quatre saints sont réunis; puis Fra Bartolomeo della Porta (il Frate), duquel on a rassemblé cinq fresques, deux *Vierges portant l'Enfant*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, *Saint Vincent*, le *Christ mort, entre Marie et Madeleine*, et cinq portraits, entre autres celui de Jérôme Savonarole, dont il fut, dans sa jeunesse, le fervent disciple; puis, un grand nombre de productions d'autres maîtres, qui forment, dans cette salle de l'Académie, une véritable galerie de peinture, et des plus importantes, surtout pour l'histoire de l'art, duquel on voit clairement l'origine et les développements successifs. Vasari, qui se trouve lui-même représenté dans cette collection par les *Trois Anges*, la *Naissance de la Vierge* et la *Vision du comte Ugo*, avait bien raison quand il recommandait aux souverains de Toscane de ne jamais disperser ces précieuses reliques.

nature, peintre exact, très-peu idéal, n'aimant que la vérité, ne réussissant que dans le réel, n'a jamais peint d'allégories. En général, les Italiens ne connaissent pas l'école espagnole : sauf une ou deux exceptions, ils n'en ont que des échantillons misérables, et presque toujours mal étiquetés. C'est une observation que j'aurai l'occasion de répéter ailleurs.

Cette même salle du Baroccio renferme dans ses armoires une autre collection de laquelle on peut dire encore, comme de celles des empereurs et des pierres gravées, qu'elle est la plus riche du monde. Elle me paraît aussi plus précieuse, du moins aux yeux des vrais amateurs de l'art. C'est une collection de dessins originaux, depuis Giotto jusqu'à notre époque, qui n'en comprend pas moins de *vingt-huit mille*. On en compte plus de deux cents sortis du crayon de Michel-Ange, de ce crayon qui a tracé le fameux carton de la *Guerre des Pisans;* environ cent cinquante de Raphaël, et un certain nombre de presque tous les maîtres des écoles italiennes. Quelle utile, quelle intéressante étude l'on trouverait à faire dans une telle collection, s'il était permis de la parcourir à l'aise, d'établir des comparaisons, d'en tirer les conséquences! Malheureusement, des dessins, et en si grand nombre, ne peuvent être étalés, comme des tableaux, sur la muraille, ni livrés à toutes les mains, comme les tableaux à tous les yeux. Il est fort difficile d'en voir même quelques-uns par curiosité : de sorte que ce recueil si riche n'a plus de résultats utiles, et qu'il vaudrait mieux, dans l'intérêt de l'art, au rebours des vieux cadres de l'Académie, qu'il fût dispersé entre une foule de mains: car, au lieu d'être enfoui, il serait communiqué. A cette collection de dessins s'en trouve réunie une de gravures, fort riche et fort curieuse aussi. Quelques-unes rappellent les premiers essais de cet art, que créèrent les nielleurs florentins du quinzième siècle; d'autres sont des pièces rares et précieuses, telles que les ouvrages d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, de Marc-Antoine Raimondi.

Plusieurs autres salles latérales sont consacrées aux ouvrages de peinture, qu'on a rangés, non plus comme dans la galerie, par ordre de dates, mais par ordre d'écoles. Ainsi, l'école toscane, qui ne pouvait manquer d'être dignement représentée à Florence, occupe deux salles contiguës. On y retrouve Fra Angelico, Pollajuolo, les Ghirlandajo, le Cigoli, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, les Allori, Vasari, Carlo Dolci, le Bronzino, Zuccheri, Giacomo d'Empoli, etc. On peut se borner à citer particulièrement une étonnante tête de vieillard peinte par Masaccio sur une tuile, seul ouvrage de ce maître que possède le musée *degl' Uffizj*; une *Adoration des Rois,* vaste ébauche de Léonard de Vinci; une *Vierge sur le trône,* de Fra Bartolomeo della Porta, plus connu en Italie sous le nom du *Frate,* grande et magnifique composition, l'un des meilleurs ouvrages de ce peintre éminent; enfin une *Descente du Sauveur aux limbes,* par le Bronzino, qui passe pour son chef-d'œuvre, et que l'on range parmi les productions classiques de l'art.

L'école vénitienne occupe aussi deux salles entières. Titien y règne, comme de coutume. Deux précieuses *Saintes Familles,* une *Sainte Catherine martyre,* sous les traits de laquelle il a représenté la belle reine de Chypre, Catherine Cornaro; une dame à demi nue qu'on appelle *la Flore,* parce qu'elle tient des fleurs à la main; deux magnifiques portraits du duc d'Urbin, Francesco della Rovere, et de la duchesse sa femme; enfin le portrait du sculpteur Sansovino : voilà sa part dans les salles de Venise. Il faut y ajouter l'esquisse de la bataille de Cadore, entre les troupes de l'Empire et celles de la République; esquisse d'autant plus précieuse, que le tableau qu'elle servait à préparer, destiné au palais du doge, a péri dans un incendie. Le maître, ou du moins le précurseur de Titien, quoiqu'il fût du même âge, Giorgion (Giorgio Barbarelli), est représenté par un *Moïse* dans l'épreuve des charbons ardents, un *Jugement de Salomon,* une *Allégorie mystique* et le portrait d'un chevalier de Malte, d'une vigueur et d'une beauté merveilleuses. Après ces deux chefs de l'école vénitienne, précédés pourtant par Bellini, dont le musée possède un admirable *Christ mort,* peint tout entier dans le clair-obscur, viennent Tintoret, Paul Véronèse, Sébastien del Piombo, Morone, Paris Bordone, les deux Palma, les trois Bassano, (Francesco, Giacomo et Leandro da Ponte), Pordenone, etc., que l'on peut apprécier dignement sur de précieux échantillons.

Une cinquième salle, désignée sous le nom de *Peintres Italiens*, renferme, pêle-mêle, des ouvrages de toutes les écoles, même de Florence et de Venise, qui ont cependant leurs salles particulières. Dans cette réunion confuse, dont le désordre n'est pas, d'ailleurs, justifié par le mérite des œuvres, on trouve, à côté des noms de Titien ou de Véronèse, ceux des Bolonais Carrache, Guide, Dominiquin, Guerchin, Albane, Caravage, ceux du Milanais Luini, des Napolitains Salvator Rosa et Luca Giordano. Ce qui m'a paru le plus précieux dans cette pièce, c'est un portrait d'homme inconnu, d'une exécution médiocre, mais qui est l'un des ouvrages extrêmement rares de cet Antonello degli Antoni da Messina, qui alla, vers 1450, acheter de Jean de Bruges la communication de son procédé, en échange d'un grand nombre de dessins italiens, et qui en rapporta la première connaissance à ses compatriotes.

D'autres petites salles, vrais cabinets d'amateurs, renferment un grand nombre de tableaux des écoles flamande et hollandaise. Là sont, à peu près, tous les noms célèbres parmi les peintres que les Italiens, en retournant le surnom qu'ils reçoivent de nous, appellent *ultramontains :* Holbein, Albert Durer, Emmelinck, les Téniers, les Breughel, Jordaens, Paul Brill, Peter Neef, les Ostade, Gerard Dow, Terburg, Metzu, Mieris, Scalken, Polemburg, les Ruysdael, Wouvermans, etc., sans compter Rubens et Van Dyck, qui s'y trouvent aussi représentés par plusieurs petites compositions. Rembrandt manque seul au catalogue; je ne parle point d'Hobbema, qu'on ne trouve presque nulle part. Une chose m'a singulièrement choqué dans cette longue nomenclature : c'est de voir figurer parmi ceux de l'école flamande le nom de notre Claude Lorrain. Eh quoi! messieurs les Italiens, vous nous donnez généreusement, un peu plus loin, dans le catalogue de l'école française, Philippe de Champagne, qui est né en Flandre, et vous nous ôtez Claude Gelée de Lorraine! Vous êtes assez riches, et n'avez pas besoin de nous l'envier. Laissez-nous, pour l'honneur de notre pays, ce grand peintre que, pour l'honneur du vôtre, on a nommé le Raphaël du paysage, et qui ressemble, en effet, à votre Raphaël, en ce que sa nature aussi est poétique, idéale, grandiose, plutôt vraisemblable que vraie, non copiée d'un point de vue réel, mais d'un rêve de l'artiste, et plus belle, d'habitude, que la nature même, précisé-

ment comme les Vierges du divin jeune homme, qui, sans sortir des proportions de la femme, n'ont pourtant pas de modèles dans la race humaine.

Le Musée de Florence possède de Claude un ouvrage très-important, qui fut fait exprès pour les Médicis. C'est une marine, au soleil couchant, avec des vaisseaux, un môle, des palais à colonnes, éclairés par les derniers feux du jour, sujet qu'il affectionnait tant, dont personne ne lui a donné l'exemple et que nul n'a osé répéter après lui. L'un des palais, à droite, est la *Villa Medici* de Rome; et les armes de cette famille, répétées de l'autre côté sur un cadran d'horloge, montrent assez à qui fut destiné le tableau. Peut-être est-ce à cette circonstance que Florence en doit la conservation, car les ouvrages de Claude, qui furent faits presque tous en Italie, ne sont restés qu'en très-petit nombre dans cette contrée. Londres seule en renferme assurément dix fois plus que toutes les capitales italiennes.

L'école française, à laquelle il faut restituer ce beau Claude, compte encore, dans le musée *degl' Uffizj*, deux tableaux de Nicolas Poussin, que je crois pouvoir appeler le plus grand de nos peintres d'histoire, et qui, de même que le paysagiste, né en France, vécut et mourut à Rome : c'est un *Thésée à Trézène*, soulevant, devant sa mère Ethra, la pierre énorme qui couvrait l'épée de son père Egée, et une *Vénus avec Adonis*. Celui-ci, composition charmante, est d'un coloris bien rare pour la finesse et la conservation. Ils sont entourés de quelques morceaux de Jouvenet, Valentin, Mignard, Jacques Courtois (le Bourguignon), Sébastien Bourdon, Joseph Vernet, etc.

Ces dernières salles, je le répète, ne sont pas plus importantes que certains cabinets d'amateurs exclusifs, qui se font une occupation et un point d'honneur de réunir les principaux noms de telle ou telle école qu'ils affectionnent par-dessus les autres. Mais voici que la galerie de Florence reprend bientôt sa supériorité sur toutes les collections particulières. Deux salles, dont l'une est des plus vastes, sont remplies de la base au faîte par des portraits de peintres, de toutes les époques et de toutes les écoles, faits en grande partie, comme des autographes, par les maîtres mêmes dont ils conservent les traits. Leur nombre, si je les ai bien comptés, s'élève à plus de trois cent quatre-vingts. Est-il besoin de faire sentir le prix inestimable d'une telle collection, l'intérêt puissant qu'elle inspire, l'espèce de recueillement religieux, de piété véritable, que l'on éprouve à la vue de tous ces hommes illustres, qui ont habité des contrées diverses, vu des temps autres, parlé des langages différents, mis en usage des procédés opposés, qui ont été rivaux de pays, d'écoles, de manières, de personnes, mais qu'a tous réunis la sainte fraternité de l'art, dont ils sont les plus nobles représentants, dont leurs noms forment les plus glorieux emblèmes? Ce fut le cardinal Léopold, des Médicis, qui commença à rassembler cette collection unique. Il avait acquis plusieurs portraits de peintres antérieurs à son époque; il invita les plus célèbres parmi ceux qui vivaient de son temps à lui envoyer aussi leurs portraits, et l'habitude de cet envoi, continuée après sa mort jusqu'à nos jours, a successivement grossi les richesses de la *Salle des Peintres*, dont il a fallu déjà doubler le local. La statue en marbre de son fondateur s'y voit dans une niche près de la célèbre et admirable urne antique appelée *Vaso Medicco*, dont les bas-reliefs représentent le *Sacrifice d'Iphigénie*. Des branches de vigne, sculptées sur les bords supérieurs du vase, tandis que des feuilles d'acanthe en enveloppent le pied, indiquent que ce vase n'était point, malgré sa forme, une urne véritable, une urne funéraire, mais ce que les Grecs nommaient un *cratère*, parce qu'on y préparait le mélange de vin et d'eau, nommé *crasis*, qui servait aux repas. C'est dans cette espèce de réservoir qu'allaient puiser les échansons pour donner à boire aux convives, qui étaient assis à peu de distance les uns des autres, ayant chacun sa petite table devant lui (1).

Le plus ancien portrait de l'École florentine que possède la collection *degl' Uffizj* est celui de Masaccio. Il est fâcheux de n'y pas trouver ceux de Giotto et de Cimabuë. C'est une lacune que Florence, leur patrie, devrait essayer de combler à tout prix ; ce qui est possible, puisque les portraits de ces deux antiques fondateurs de l'École existent ailleurs, et sont connus. Mieux vaudraient, pour leurs noms, de simples copies que des cadres vides. L'ordre de placement est judicieux. C'est à peu près celui des dates, des époques, tout en réservant néanmoins les meilleures places aux tableaux que rend supérieurs, soit le nom du peintre plus éminent qu'ils représentent, soit leur exécution plus belle. Raphaël, par exemple, est dans le centre bien éclairé d'un panneau, à une place d'honneur, ayant au-dessus de lui son maître Pérugin, au-dessous Jules Romain, son meilleur élève. Outre ces trois portraits, ceux qui me semblent mériter, par la beauté de l'exécution, le plus d'attention et de faveur, sont, dans l'École florentine, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto et Christophe Allori, auxquels on peut joindre le Parmigianino (Francesco Mazzuola); parmi les Vénitiens, Giorgion, Titien et Tintoret; parmi les Bolonais, An. Carrache, Dominiquin, Guide, le Guerchin, Carlo Dolci; parmi les Flamands, Jordaens, Rembrandt, Gérard Dow. Quant aux Espagnols, ils ne sont représentés que par le Valencien Ribera, que les Italiens veulent à toute force, en le faisant naître à Gallipoli, mettre au nombre des peintres napolitains, et par deux portraits de Velasquez, fort beaux, dont l'un certainement est du pinceau de ce maître. Le second peut être une répétition faite dans son atelier. La présence de Vélasquez dans cette collection s'explique par les deux voyages qu'il fit en Italie, l'un sur le conseil de Rubens, l'autre sur l'ordre de Philippe IV, et pour rapporter à ce prince des tableaux, des statues, des médailles. Quant aux Espagnols qui n'ont point quitté leur pays, même les plus fameux, Murillo, Alonzo Cano, Zurbaran, Moralès, etc., on les cherche vainement au milieu de cette foule. C'est encore une lacune, et que l'on peut remplir aisément. De tels noms sont nécessaires dans une telle collection, et leur absence nuit plus que ne peut servir la présence d'un nombre centuple de médiocrités, de tous ces peintres et peintresses du dix-huitième siècle, oubliés déjà, et qui, par le don de leurs portraits à la galerie de Florence, ont trouvé l'ingénieux moyen de se rendre immortels.

(*La suite au prochain numéro.*)

LOUIS VIARDOT.

(1) Voir les *Illustrazioni dei monumenti della galleria Borghese*, par Visconti.

THÉODORE HOFFMANN.



Au moment même où le beau livre de Mme de Staël sur l'Allemagne paraissait pour la première fois en France, il y a près de vingt-sept ans, un nouvel écrivain allemand surgissait, digne émule des nobles esprits dont Mme de Staël se constituait l'interprète, et auquel elle aurait certainement donné une place importante dans son ouvrage, si elle l'eût connu. Théodore Hoffmann, qui ne débuta officiellement dans la carrière littéraire qu'en 1814, et dont le succès n'éclata complétement qu'en 1816, est né le 24 janvier 1776, à Kœnigsberg. Le ciel le destinait évidemment à des triomphes poétiques, car il le plaça dès le berceau entre deux admirables créatures, sa mère et sa tante, femmes belles comme des anges et musiciennes toutes deux. Avant même de pouvoir parler et comprendre, l'enfant put donc s'endormir déjà et rêver aux sons de la harpe, suçant pour ainsi dire l'harmonie avec le lait. Il prit goût, on l'imagine, à cette distraction ravissante, et lorsqu'il fut un peu plus grand, il passait souvent des heures entières aux pieds de sa jeune tante à l'écouter chanter. Aussi ne faut-il point s'étonner que cette imagination, électrisée de si bonne heure, se soit montrée ardente et impétueuse à l'âge où, d'ordinaire, sommeillent encore l'esprit et les sens. Précoce en toute chose, le jeune Théodore devint éperdument amoureux, étant au collége, d'une jeune fille à laquelle il ne put ou n'osa jamais parler. Deux années après cette passion muette, cependant, il se montra, en une autre circonstance, plus entreprenant et plus audacieux. Une dame du grand monde, très-riche et très-belle, à laquelle il enseignait la musique, trouva aisément le chemin de son cœur. Hoffmann, échappé la veille à peine du collége, et commençant ses cours universitaires, se livra à cette liaison avec un enthousiasme que rien ne saurait peindre, mais qu'il est facile d'expliquer. Quel ne devait pas être le bonheur de ce jeune écolier, excité par l'éducation énervante qu'il avait reçue dans sa famille, en se voyant tout à coup, dès cette époque de la vie où le cœur bondit à l'aspect seul d'une femme, possesseur d'une maîtresse distinguée et charmante qu'il pouvait dévorer des yeux tout à son aise, à laquelle il parlait aussi familièrement qu'à la plus simple des mortelles et dont la voix ne se faisait douce et tendre que pour lui! Sérieusement épris l'un de l'autre, les deux amants passaient leurs jours et leurs soirées à causer ensemble, à promener dans les champs leurs oisives rêveries ou à faire de la musique. Quelles nuits, celles qu'Hoffmann et sa maîtresse laissaient s'écouler en lisant les vers choisis de quelque poëte, ou en se nourrissant des notes de Gluck et de Mozart! Heures enivrantes, celles-là, et dont le retentissement se prolonge longtemps dans les âmes prédestinées! N'est-ce pas à ce premier amour d'Hoffmann, en effet, qu'il serait juste de rattacher tant d'images rayonnantes écloses plus tard sous sa plume, s'il est vrai que le génie soit le souvenir?

Chez un jeune homme aussi impressionnable qu'Hoffmann, il n'était guère possible, toutefois, que l'amour subsistât longtemps dans toute la fougue des premiers jours. Quelques semaines à peine écoulées, il entreprit donc, tout en continuant ses études universitaires, deux romans dont les titres seuls nous sont restés. *Cornaro* et *le Mystérieux*, conçus et exécutés à la hâte, au milieu d'occupations sérieuses et des mille distractions d'une intrigue galante, ne trouvèrent pas d'éditeur. Heureusement, notre romancier en expectative obtint une sorte de dédommagement de ce petit échec littéraire : au mois de juillet 1795, il fut nommé auditeur de la régence de Kœnigsberg. Fatigué déjà de sa maîtresse, il profita du refus qu'elle opposait à ses désirs simulés d'une union légitime, et rompant brusquement alors une liaison qui devenait pour lui une entrave, il se rendit auprès d'un sien oncle, conseiller à Glogau.

La maison du conseiller était des plus agréables; on y cultivait la musique avec une sorte de fureur, ce qui n'était point fait pour déplaire à Hoffmann. Néanmoins, préoccupé des études qui lui restaient encore à faire, et désireux aussi de rentrer un peu en lui-même après les romanesques événements qui venaient de se passer dans sa jeune existence, Hoffmann ne se livra point sans réserve aux plaisirs qui s'offraient à lui. La musique, sa passion dominante, ne fut point tout à fait reniée, sans doute; mais, impatient de dire adieu à l'université le plus tôt possible, il se prépara courageusement au second examen qu'il devait subir. Cet examen, subi par lui avec avantage, lui valut d'être nommé référendaire. Restait encore un troisième pas, plus difficile que les deux autres, mais qui serait le dernier. Sur ces entrefaites, son oncle de Glogau ayant été promu à la dignité de conseiller intime du tribunal de Berlin, Hoffmann partit pour Berlin avec son oncle, et c'est dans cette ville qu'il subit la dernière épreuve exigée. Le succès qu'il obtint en cette circonstance lui valut, quoique âgé de vingt-quatre ans à peine, le titre d'assesseur de la régence de Posen avec voix consultative. Vers ce temps, Hippel, un de ses anciens amis de collége, l'étant venu visiter, les deux jeunes gens s'en allèrent visiter ensemble Postdam et Dessau, Dresde et Leipsick.

A Posen, lieu de sa destination, Hoffmann, pour se distraire de tant d'études obstinées et de fatigues, se livra au plaisir avec une sorte d'acharnement. Les mœurs de la ville s'y prêtant, il fut bientôt cité parmi ses nouvelles connaissances comme un buveur de première force et un franc libertin. Considéré en lui-même, le fait est blâmable, assurément; la dépravation, sous quelque forme et à quelque degré qu'elle se montre, mérite une solennelle réprobation. S'il nous était permis, néanmoins, en une semblable matière, de chercher à excuser un écrivain que nous admirons, nous ferions remarquer que la période d'effervescence où nous trouvons ici Hoffmann s'offre tôt ou tard dans la vie de presque tous les hommes éminents. Cette sorte de joyeux intermède, d'ailleurs, fut de courte durée. Hoffmann, pendant l'hiver de 1802, s'étant permis de faire circuler dans un bal la caricature de nous ne savons quel grand personnage dont il avait à se plaindre, ledit grand personnage n'hésita pas à user de son crédit pour se venger. Le ministre, auquel l'aventure fut relatée, punit Hoffmann en l'envoyant à Plozk méditer sur le danger des caricatures. Avant de partir pour son exil, Hoffmann, qu'une perspective de com-

plète solitude effrayait, épousa une jeune Polonaise; et une fois installé à Plozk, il s'occupa de peinture et de musique avec plus d'ardeur que jamais. Ses goûts littéraires lui étant revenus aussi, il écrivit alors, oubliant sans doute l'avortement de *Cornaro* et du *Mystérieux*, un fragment sur l'emploi des chœurs dans le drame. Résolu à lutter contre l'ennui avec toutes les armes imaginables, il passa les deux ans de son séjour à Plozk à composer des messes ou des opéras, des sonates ou des chansons; il fit des dessins à la plume, des portraits dont on ne se lassait pas d'admirer la ressemblance. et même encore des caricatures, ayant bien soin, cette fois, de ne point chercher ses modèles trop haut. Dans le même temps, il songeait à une comédie, pour disputer un prix fondé par Kotzbue, et il commençait un journal de sa vie, de ses sensations, de ses aventures. C'est au milieu de tant d'occupations si diverses que sa grâce vint le surprendre un beau matin.

Envoyé à Varsovie en qualité de conseiller, Hoffmann s'y lie d'amitié avec Hitzig : amateurs fous de musique l'un et l'autre, ils deviennent bientôt inséparables. Le jour, chacun de son côté composait de la musique qu'ils exécutaient ensemble. la nuit. Divisant ainsi son temps entre ses plaisirs favoris et les devoirs de sa charge, notre jeune conseiller était le plus heureux des hommes. Mais quel bonheur est à l'abri des coups du sort? Au moment où un homme vous semble arrivé le plus loin ou le plus haut possible dans la réalisation de ses désirs. au moment où vous le croyez et où il se croit lui-même l'enfant gâté de la destinée et de la fortune, tenez-vous pour assuré que vous vous abusez et qu'il s'abuse, et que quelque fantôme menaçant et sombre approche de lui. Ainsi d'Hoffmann. Absorbé par son amour pour les arts, il vivait en dehors de la politique, et se devait croire très-certain, en conséquence, de n'avoir rien à craindre de ce côté. Eh bien! c'est de ce côté précisément que part le coup qui le frappe. La bataille d'Iéna se livre; Napoléon, après sa victoire, dissout brusquement la régence, et Hoffmann, complétement dépouillé, n'ayant plus aucune ressource; se voit contraint de renvoyer dans la famille de sa femme, à Posen, sa femme et sa fille que son travail ne peut plus nourrir. Tombé malade en cet instant-là même, pour surcroît d'infortune, et ne sachant quel parti prendre, il se rend à Berlin. Jusqu'à ce jour, ce n'est guère à l'influence bienfaisante de son étoile qu'il a dû son modeste avancement et sa lente réussite dans le monde; maintenant, nous allons voir le hasard, non plus indifférent pour lui, mais déchaîné contre lui. Arrivé à trente-cinq ans sans avoir pu se créer encore une existence assurée, Hoffmann manque, à Berlin, de pain et d'asile. Il est musicien consommé; il a composé des morceaux très-remarquables, et passe pour improviser sur le piano d'une façon merveilleuse; de plus, il est peintre savant et habile : autant de mérites qui lui sont inutiles, faute de quelqu'un qui les apprécie. N'ayant point d'élèves auxquels, en échange d'un peu d'argent, il puisse enseigner le dessin et la musique, Hoffmann vend jusqu'à sa dernière chemise pour manger; et c'est durant cette crise horrible, c'est pendant que la misère le dévore, qu'il apprend subitement la mort de sa fille unique et la maladie de sa femme bien-aimée. La fortune se lassant tout à coup de le persécuter avec un acharnement si impitoyable, il parvient à trouver, non sans d'énormes difficultés vaincues, une place de chef d'orchestre à Bamberg : il y court. A peine est-il à son poste, l'entreprise, mal conçue ou mal dirigée, échoue, et voilà de nouveau Hoffmann dans le misérable état où il était hier. Par bonheur, il trouve à Bamberg une jeune fille qui lui demande des leçons de chant; soit exaltation naturelle, soit reconnaissance, il devient bientôt éperdument amoureux de son écolière, et comme si la douleur développait en lui les facultés aimantes, il se laisse aller à cette passion nouvelle, malheureuse, du reste, avec toute l'ardeur de son caractère impétueux. Quoi de plus simple? et qui ne comprend que plus une âme ardente désespère et souffre, plus elle doit être avide de trouver quelque part un soulagement? Mais au beau milieu de cette passion, et tandis qu'elle allait croissant encore, menaçant même d'arriver jusqu'à la démence, la jeune fille qu'aimait Hoffmann se maria. Sans défense contre cet affreux coup de la destinée, Hoffmann tomba si dangereusement malade, à cette occasion, que l'on en fut à désespérer de sa vie pendant quelques jours. Vers cette époque, entré en pleine convalescence, il fit les démarches nécessaires pour écrire dans la *Gazette musicale*, qui paraissait à Berlin, et il y publia la *Biographie de Kreisler*. A quelque temps de là, un de ses oncles mourut, lui laissant quelque peu d'argent dont il paya ses dettes; après quoi il fut obligé de nouveau, comme la veille, de recourir à mille expédients. En avril 1813, une place de chef d'orchestre, place qu'il accepte, lui est offerte à Dresde. Quatre mois à peine se sont écoulés, il est témoin d'une nouvelle victoire remportée aux portes mêmes de Dresde par le vainqueur d'Iéna. Ses infortunes particulières, cependant, pas plus que les bouleversements qui avaient lieu autour de lui, ne l'ayant jamais trouvé oisif, il fut en mesure de publier, en 1814, à Leipsick, où il se rendit avec sa troupe, un recueil de contes intitulé *Fantaisies à la manière de Callot*. Le succès de ce livre étant suffisant pour créer à l'auteur une réputation distinguée, mais point assez pour l'enrichir, Hoffmann dut continuer à donner des leçons de chant et garder la direction de sa troupe de comédiens. Malheureusement, la santé venant à lui manquer tout à coup, sa situation fut affreuse. Pour peu que l'on veuille s'arrêter à cette époque de la vie d'Hoffmann, il est impossible que l'on ne soit pas saisi d'un profond sentiment de tristesse, et que l'on n'admire pas en même temps la fermeté d'âme et la courageuse persévérance de celui à qui Walter Scott osa donner, depuis, l'inconvenante épithète de Bohémien. Ce qui sauva Hoffmann durant cette période critique, ce fut certainement la ferme confiance qu'il avait en lui. Sûr de ses forces, il voulut tenir tête à l'orage, soutenu par l'attente de jours meilleurs. Doutant de lui-même, il se fût tué sans miséricorde : par bonheur, sa conscience était là pour le tenir en haleine, et son imagination pour lui colorer l'avenir. Il se résigna donc à porter courageusement sa croix de misère jusqu'au bout. Au moment où la terre manquait de tous côtés sous ses pas, où il perdait pour la seconde fois son emploi de chef d'orchestre, il reprit la plume avec une ardeur incroyable, et l'*Elixir du Diable*, commencé pendant sa dernière maladie, ne tarda pas à être achevé.

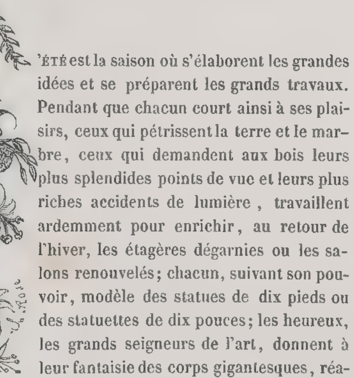
Ce nouveau livre se publiait, lorsque Hoffmann, convalescent, revit Hippel, qui passait par Leipsick. Douloureusement frappé du changement qui s'était opéré chez son ami, et désireux de le tirer d'embarras, Hippel remua ciel et terre, et finit par lui obtenir de rentrer en qualité de surnuméraire dans les bureaux de Berlin. A Berlin, Hoffmann retrouve Hitzig et quelques-unes de ses anciennes connaissances. Revenu à la gaieté

et au goût du plaisir, par suite de la révolution heureuse qui s'est opérée dans son existence, il reprend ses anciennes habitudes, dont on lui a fait tant de fois une sorte de crime, et qui ne consistaient, pour le dire ici en passant, qu'à fumer au cabaret un certain nombre de pipes arrosées de double bière ou de vin du Rhin. Aujourd'hui que, sans déroger aux lois sévères de l'étiquette ou de la mode, le *lion* le plus élégant peut impunément consommer une douzaine de cigares en une seule séance, Hoffmann se trouve nécessairement réhabilité dans l'esprit des amateurs du bon ton. Mais quand on songe qu'une des raisons qui rendaient ses productions antipathiques à nos Françaises, il y a quelques années, c'est qu'il passait pour avoir aimé passionnément la fumée de tabac, on se surprend à sentir pour l'opinion publique une pitié bien réelle. Dans les petites choses, comme dans les grandes, ce qui est à cette heure un sujet de blâme, ne sera-t-il pas un sujet de louange demain?

(*La suite au prochain numéro.*)

J. CHAUDES-AIGUES.

STATUETTES DE M. LÉVÊQUE.



L'ÉTÉ est la saison où s'élaborent les grandes idées et se préparent les grands travaux. Pendant que chacun court ainsi à ses plaisirs, ceux qui pétrissent la terre et le marbre, ceux qui demandent aux bois leurs plus splendides points de vue et leurs plus riches accidents de lumière, travaillent ardemment pour enrichir, au retour de l'hiver, les étagères dégarnies ou les salons renouvelés; chacun, suivant son pouvoir, modèle des statues de dix pieds ou des statuettes de dix pouces; les heureux, les grands seigneurs de l'art, donnent à leur fantaisie des corps gigantesques, réalisent leurs rêves dans des blocs qui pèsent des milliers de livres; les autres, humblement courbés sur leur ouvrage, désespérés de ne pouvoir se battre contre un colosse et dégrossir à grands coups de masse ses contours ignorés, enfantent, de dépit, des petits chefs-d'œuvre de grâce et de délicatesse; ainsi a fait un jeune homme, laborieux s'il en fut, et que la cruauté du jury fait mourir à petit feu, Lévêque, à qui l'on dirait que l'on prend plaisir à couper les ailes; c'est là un de ces nobles ambitieux qui ne craindraient pas de mourir à la tâche pour prouver à tous qu'ils sont dignes de la confiance que l'on aurait en eux; un de ces pauvres travailleurs qui amassent toute l'année, en se privant de mille joies et en rognant sur leur nécessaire, pour pouvoir ensuite entreprendre un travail qu'on repousse obstinément. Que fait alors cet homme déshérité de la gloire qu'il avait rêvée, cet homme dont le pourvoi est durement rejeté? Crie-t-il à l'injustice? ameute-t-il les vanités blessées pour enfoncer tous ensemble cette porte qu'on ferme quelquefois sur les bons comme sur les mauvais, sans qu'après tout le public s'en inquiète beaucoup? Pas le moins du monde. Le courageux artiste se remet patiemment à l'œuvre, il modèle ces statuettes si fines et si élégantes, ces femmes si souples et si gracieuses que l'on voit partout, dans les passages, dans les ateliers, dans les salons; il gagne à grand'peine un argent qu'il serre précieusement, et il rêve, à l'heure où nous écrivons, qu'il sera reçu l'année prochaine, et que dans deux ans il exécutera un projet magnifique qui lui roule dans l'esprit, depuis qu'il a touché la masse et la gradine.

Mais n'est-ce pas triste? à l'heure où tant de médiocrités insolentes arrivent, on ne sait comment, à un certain renom et à une position élevée, quelques-uns, en exploitant les jeunes gens, mâtés par le besoin, et en les tenant à leur solde; n'est-ce pas triste, disons-nous, de voir un homme laborieux entre les plus laborieux, éprouvé par une lutte de tous les jours, plein de vouloir et d'acquis, ne pouvoir parvenir à manifester son talent? Est-ce de la justice? est-ce de l'intelligence? Est-il naturel qu'un sculpteur de qui l'on a reçu, il y a deux ans, avec éloges, une statue dont les copies trouvent chaque jour de nouveaux amateurs, *la Canadienne*, qui dénotait un talent plein d'exubérance et d'indiscipline, si l'on veut, mais plein d'avenir, n'ait pu franchir une seule fois depuis, le seuil redoutable de cette cave froide et triste que l'on octroie à la statuaire? Ne serait-il pas temps d'abandonner ce système de prohibitions qui consacre de si criantes injustices, qui fait la douleur, le désespoir et l'indignation de tant de natures généreuses? L'administration, nous le savons, est pleine de bons vouloirs; nous avons par-devers nous des garants de toute sorte de ses excellentes intentions; elle est assiégée sans relâche par une foule avide qui la bloque pour ainsi dire chez elle, sans lui laisser le loisir d'aller au-devant des timides et des orgueilleux; mais lui serait-il donc absolument impossible de se soustraire à leur obsession? ne saurait-elle s'abstraire quelques instants et se recueillir, pour échapper à la foule qui l'assiége, et regarder dans la ville par-dessus les épaules des solliciteurs? Déjà, par une noble protestation contre le jury, elle a commandé à M. Maindron un *d'Aguesseau* pour la Chambre des Pairs, sans se laisser intimider par l'inexplicable refus de sa *Lucrèce*. Ne serait-il pas digne d'elle de vouloir une fois encore tenter la chance, et de sortir des voies étroites que lui trace le *veto* de l'Institut? Ne se souvient-elle plus de cet élégant *Marceau*, que M. Lévêque avait *monté* en quelques jours sur l'Esplanade des Invalides, à la cérémonie du 15 décembre, et qui fut remarqué de tous à cause des excellentes qualités qui trouvaient encore à se faire jour à travers une exécution si hâtée? L'administration, nous en sommes certains, pensera comme nous; elle ne trouvera point naturel qu'un homme qui a donné de réelles, d'incontestables preuves de talent, dépense toute sa verve, toute sa jeunesse, tout son courage à faire des charges fort spirituelles, mais dont le résultat est nul; des statuettes d'une grande élégance et d'une grande adresse, parmi lesquelles nous citerons ses deux dernières, l'*Attente* et la *Rêverie*, mais qui ne suffisent ni à ses études, ni à la réputation qu'il ambitionne; elle aura du remords de voir s'amoindrir ainsi dans des travaux indignes de lui, un talent qu'un peu d'aide et de protection eût pu rendre éclatant, et elle réparera les injustices du jury, en confiant à M. Lévêque un travail qui, sous son ciseau, deviendra une éloquente protestation.



(Salon de 1841)

Peint par Ed. Girardet Gravé sur pierre par C. Girardet père



La Mort d'un Jeune Enfant.

(Salon de 1841)

Peint par

ALBUM DE L'ARTISTE.

LA MORT D'UN JEUNE ENFANT. — BRONZES DE M. MÈNE.



C'est là une composition simple et religieuse, qui émeut tout d'abord par son caractère grave et résigné. Une pauvre famille, groupée autour du berceau d'un enfant qui vient de mourir, écoute avec une résignation mêlée d'angoisses une lecture pieuse que fait l'aïeule; ce sont bien là ces physionomies tristes et calmes de ceux qui croient, et qui pensent que Dieu frappe d'une main pour récompenser de l'autre; la mère, dans une attitude découragée et les yeux levés vers le ciel, semble lui demander s'il est bien vrai que cette chère âme qui était la joie, la gaieté, le bonheur de la maison, soit partie pour jamais. Les enfants au berceau, comme les jeunes filles, ont une sorte de rayonnement qui éclaire et illumine toute une demeure; il n'est pas de site désert, de masure désolée, quand un enfant tout rose et tout frais pousse, sur le seuil, ces cris joyeux qui mettent en joie le cœur des mères; quand une jeune fille, tout alerte et le cœur en éveil, passe rapidement dans l'ombre, en jetant au détour de chaque porte, comme une irritante amorce, un pan de sa robe, une boucle de ses cheveux, le souffle parfumé de son haleine; — M. Girardet a sérieusement médité sa composition; tout est en harmonie avec le groupe principal; la simplicité huguenote de l'ameublement, la sobriété des détails, le caractère de réalité flagrante des moindres parties, tout indique un homme préoccupé de sa composition, éteignant sagement les accessoires qui pourraient nuire à l'effet du sujet. Il y a dans cette œuvre mélancolique je ne sais quelle austérité de conception et d'exécution qui n'est pas de la sécheresse, et qui lui donne une harmonie un peu terne et un peu mate, mais douce, calme et gracieuse.

Voici maintenant des groupes d'animaux de M. Mène, que le graveur, M. Testard, a traités avec une grande souplesse et un grand savoir-faire. Ce genre de travail, qui a été poussé de nos jours à une rare perfection, a parfaitement réussi à M. Mène, et nous l'en félicitons; nous aimons à voir la sculpture condescendre aux fantaisies de la mode et devenir pour ainsi dire portative. Après tout, l'art est aussi bien, comme nous l'avons déjà dit maintes fois, dans la ciselure d'un drageoir ou d'un pommeau d'épée que dans une figure de six pieds; c'est là une vérité que n'auraient jamais dû oublier les artistes, car elle peut devenir pour eux une source abondante de bien-être et de réputation. Le premier groupe, qui représente une lionne déchirant un chevreuil, est dans un mouvement excellent et traité avec vigueur; on sent toute la puissance et toute la férocité de l'animal, dans ces dimensions étroites, qui n'ôtent rien au mérite de l'exécution de M. Mène. Le second groupe se compose d'un renard et d'une poule; la physionomie du renard, si l'on peut parler ainsi, est finement comprise; il est accroupi, le museau tout sanglant, sur la pauvre bête qu'il a dérobée à la ferme voisine, et, l'oreille au guet, il contemple sa proie étendue sans vie. Ce morceau a, comme l'autre, un mérite réel de finesse et de vérité; on voit que M. Mène a étudié la nature avec soin, et la nature, qui inspire toujours bien ceux qui la comprennent, a laissé M. Mène deviner ses secrets les plus cachés.

LE PATRE.

(Fin.)

V.



La saison des foins arriva. Dans la montagne, c'est là le plus joyeux moment de l'année. Faneurs et faneuses, les bras nus, les jambes nues, le front couvert d'un grand chapeau de paille, se lèvent gaiement à l'aurore et descendent en chantant aux prairies.

La bruyante cohorte envahit les vallées, et de longs refrains en chœur, répétés par l'écho, s'en vont mourir au loin. Le fer crie et s'aiguise, et de larges fauchées de verdure marquent son dévorant passage. Tout travaille; maître et valets sont confondus ensemble et penchés sous la même sueur. Les enfants et les femmes, armés du râteau, étalent ou entassent les grandes herbes toutes panachées de fleurs. Parfois la châtelaine des environs ne dédaigne pas, elle-même, de venir exposer son doux visage au hâle; et pour la bourgeoisie des petits propriétaires, la femme ou la jeune fille préside infailliblement aux travaux.

Tous les habitants du village d'A... avaient leur part modeste de pâturage et de prairies auprès du lac.

Le lac d'Issarlès est une charmante miniature; il n'a pas deux lieues de tour, mais le site en est délicieux. De partout il est ceint de collines élégantes, où des bois variés s'étagent à l'infini, comme de riants bosquets. Dans les bois, de larges éclaircies laissent verdir et croître de beaux herbages; c'est vers ces prés de différentes grandeurs, et de formes irrégulières, que se dirigeaient les faucheurs matineux. Rosette, un peu pâle et rêveuse, cheminait au milieu d'eux, sans que leur expansive gaieté la fit plus que faiblement sourire. En vain une rieuse et fraîche compagne, Marguerite, sa sœur de lait et son amie, plutôt que sa servante, essayait-elle de l'attirer à la

joie commune; elle savourait avec mélancolie sa tristesse ignorée, tandis que le soleil ruisselait à flots d'or sur la resplendissante nature.

Quand on arriva près du lac, elle était fatiguée; elle s'assit sur un rocher moussu, et les faneurs se dispersèrent à l'entour. Alors, se livrant tout entière à sa rêverie, elle trouva que tout en son âme était en désaccord avec la fête universelle. Depuis l'enfance, un désir de famille la fiançait à son cousin Léonce, honnête et convenable garçon, dont l'intelligence ordinaire n'avait cependant pu avoir qu'un bien douteux attrait pour une âme distinguée et quelque peu enthousiaste. Aussi Rosette n'avait-elle rien rêvé au delà d'une paisible amitié, jusqu'à l'heure où la voix de Pierre avait jeté dans son cœur des troubles inconnus.

Cependant, le cousin Léonce devenait de jour en jour plus pressant, et de jour en jour aussi il changeait en aversion l'indifférente amitié de sa cousine. Rosette voyait donc avec une vague douleur arriver le moment de préciser un refus, qu'elle ne saurait comment expliquer. Elle contemplait à ses pieds un horizon ravissant; le lac étincelait de lames nacrées où se jouaient tous les enchantements du jour; de bonnes brises frissonnaient dans les feuillages; tout était plein d'ivresse, et Rosette..... Rosette, hélas! pleurait. Un bruit de clochettes murmura dans les bois; la jeune fille releva tout à coup la tête, et tourna derrière elle ses doux yeux mouillés. Pierre était debout; le front triste et penché, il s'appuyait sur son long bâton recourbé, et son chien, tristement accroupi à ses pieds, semblait lire dans son regard et comprendre son secret chagrin.

Rosette, toute surprise et confuse d'avoir montré ses larmes, se leva comme pour s'éloigner; mais en jetant un nouveau regard sur le front de Pierre, elle se sentit tressaillir jusqu'au fond de son âme. Le pauvre pâtre n'était plus reconnaissable. Ses grands yeux pleins de feu animaient seuls encore sa face livide et décharnée; la douleur avait creusé d'âpres sillons sur sa joue; et à le voir ainsi ployé sur son bâton, il était facile de deviner qu'un mois de désespoir avait vaincu, presque brisé cette nature d'acier. Le regard que les deux enfants échangèrent alors était mieux qu'un long poëme. Ils n'avaient plus rien à s'apprendre.

Rosette tendit sa blanche main au pâtre, et le pâtre, qui l'avait contemplée longtemps tandis qu'elle pleurait, laissa rouler une grosse goutte brûlante sur la main qu'on lui avait tendue; puis il sourit doucement dans son nouveau bonheur. Rosette avait laissé sa main à Pierre; elle ne s'en aperçut qu'un instant après, et la retira avec quelque embarras. Pour déguiser son trouble, elle se rassit sur la mousse; le pâtre, s'approchant à sa droite, resta debout et se pencha vers elle. Avec ce tact naturel aux intelligences d'élite, il ne voulut ni abuser du trouble de la jeune fille, ni revenir péniblement au passé. Il se mit donc à causer comme s'ils n'avaient pas cessé depuis longtemps de se voir, en mêlant à la poésie de la saison sa douce et plaintive mélancolie. Rosette eut tout le temps de se remettre, et elle trouvait dans celui dont elle était aimée une délicatesse si respectueuse, qu'elle se laissa involontairement associer à toutes les admirations, à toutes les tristesses, à tout le rêve enfin du poëte éloquent des montagnes. Le temps se passait rapidement ainsi, sans qu'ils se fussent dit autre chose que les vagues émotions du cœur, au milieu des splendeurs d'un beau paysage. Ils se quittèrent durant la journée pour se retrouver le soir, à l'heure où les faneurs s'apprêtaient à quitter les prairies.

Les grasses génisses marchaient gravement dans les herbes, et les chariots alourdis gémissaient par les chemins; les robustes villageoises suspendaient à leurs mamelles brunies de gros marmots grisés par l'odeur du foin et des fleurs; tandis que les plus jeunes filles, en se couchant mollement sur les meules, chantaient à tout vent leur chanson; tous enfin s'enivraient des parfums de la brise, qui séchait comme un suave baiser la sueur dont ruisselait leur joue.

Pendant les apprêts du départ, Rosette, assise à côté de Pierre, écoutait la plainte vague de cette douleur qui, pendant un mois, avait caché ses larmes. Pierre ne s'expliquait qu'à demi, et la jolie fille lui savait gré de sa réserve. Mais tout un mois de douloureuses insomnies attristait involontairement la parole du pâtre, et donnait par intervalles un secret démenti aux douces félicités du présent.

Le lac commençait à refléter, comme un bleu miroir, les larmes d'or de la nuit; tout était calme, grave et serein, et l'amant murmurait ainsi:

« ..... Depuis que j'habite au bord de ce lac, tout ce que je pense revient à lui. Je me figure que c'est l'image éternelle de la vie qui se passe à rêver et à contempler: une vague étendue pleine de silence, où chaque heure de la journée crée des spectacles nouveaux. — Les nuages se promènent sur cette surface unie, pour en changer de temps en temps les aspects. Le rêve qu'on fait trouve dans les ombres flottantes toutes les formes qu'il veut. Que de fois, que de fois je suis resté les nuits entières à voir glisser dans la vapeur blanche une image du ciel! J'ai fini par aimer ce lieu plus que rien qui soit dans ce monde; — plus que toute chose, après ce qu'on n'ose pas aimer..... Un soir, par les premiers beaux jours du printemps, avant que j'eusse encore appris qu'il est amer d'être seul sur la terre quand il faut souffrir et pleurer, je m'endormis sur cette rive, précisément ici; je trouvais toutes sortes d'harmonies dans la paix de la solitude, et mon âme galopait dans les songes; quand je me réveillai, je retrouvai en moi un souvenir tout vivant, comme un portrait qui parle..... de quelqu'un que j'avais vu la veille. Il me sembla que nous étions tous deux, dans ce même endroit, assis comme nous sommes; et moi j'étais heureux de vivre ce jour, qui devait rester le plus beau dans toute ma vie jusqu'à aujourd'hui. Tandis que je ployais sous ce bonheur, qui fait mal parce que nous ne sommes pas faits à sa mesure, mon regard descendit lentement sur le lac, et j'admirai dans ce moment, — il était nuit déjà, — deux beaux oiseaux blancs qui descendirent en tournoyant du ciel, et nagèrent côte à côte sur le bleu sombre des eaux. — Et moi qui m'étais mis dans la pensée...., je ne devrais peut-être pas dire toutes mes folies..... moi qui m'étais mis dans la pensée que le lac c'était ma vie et mon rêve..... oh! mademoiselle Rosette! comme mon cœur se fondit!

«Tous les soirs, pendant longtemps, les deux cygnes revinrent: je croyais voir deux âmes. — Il y a un mois que je ne les vois plus....; voilà pourquoi je sais que les larmes brûlent les yeux qui les pleurent.

— Pierre! reprit alors Rosette émue et tremblante, Pierre! il faut nous quitter, les faucheurs sont devant, les derniers chars s'en vont.... Oh! je prierai Dieu pour que vos cygnes reviennent. »

Et elle se sauva en courant, pour pouvoir s'arracher aux charmes de l'adieu.

Pierre la regarda fuir, aussi longtemps que la forme blanche et fugitive se laissa deviner, comme un douteux nuage, dans les brumes de l'horizon; puis, quand le grand silence acheva d'assoupir la nature, il tomba à genoux les mains jointes; et comme son cœur était trop plein pour la terre, il éleva les yeux vers le ciel en murmurant : « Mon Dieu! »

VI.

Le lendemain, Rosette revint avec la troupe joyeuse des villageois; mais tandis que Pierre avait noyé son âme dans le délire de leurs derniers bonheurs, Rosette avait été heurter son front aux angles du réel. La veille, à son retour, elle avait trouvé le cousin Léonce tout nouvellement arrivé. Le bon ministre, cédant à des instances qui lui semblaient après tout raisonnables, se résignait a aborder des ouvertures que Rosette s'était bien gardée de vouloir comprendre jusqu'alors.

Mais dès les premiers mots ambigus que le pasteur voulut adresser à sa fille, la pauvre enfant fondit en larmes; le pasteur fut tout déconcerté, et n'osa s'avancer davantage; il remit à un autre jour un plus ample entretien. Rosette s'était donc levée de très-bon matin, et, peu désireuse de voir si tôt son cher cousin Léonce, était allée se joindre à la caravane des villageois. Lorsqu'ils arrivèrent aux prairies, le pâtre était près du chemin, sur la pointe d'une roche abrupte, debout comme sur un piédestal. Ses longs cheveux noirs étaient déroulés sur ses épaules; sa petite veste, bien prise à la taille, ne manquait pas d'une certaine élégance; ses hautes guêtres boutonnées jusqu'aux genoux dessinaient un jarret précis et nerveux; et tout cet ensemble, sa pose d'attente, son regard avide, donnaient au tableau un caractère pittoresque, dans l'harmonie de ce paysage montagneux et vigoureusement accentué.

Pierre ne songeait guère à cet effet de sa personne et du site; il cherchait curieusement à rencontrer deux yeux bleus qu'il ne rencontra pas. Rosette avait le cœur si gros, qu'elle n'osa s'exposer à parler de sa peine; elle passa donc en détournant la tête, et descendit jusqu'aux prairies, où elle se mêla tristement aux faneuses. Pierre ne comprit rien à ce brusque changement, mais il n'en fut pas moins douloureusement agité, et, le front dans sa main, il se coucha à demi sur le rocher sans prendre garde au soleil qui commençait à brûler. Le pauvre Pierre était bien près de pleurer.

Quand vint l'après-midi, deux nouveaux personnages apparurent dans le chemin; c'était le ministre lui-même accompagné de Léonce. Ils passèrent, en causant, au-dessous et non loin du pâtre, qui comprit sans entendre, et, par l'intuition de l'amour, devina les efforts d'un rival dans l'allocution lente et obstinée de Léonce à son oncle. Pierre les suivit des yeux, et toutes les tortures de la jalousie tenaillaient son pauvre cœur. Un affreux désespoir s'empara de plus en plus du pâtre, à mesure qu'il les vit s'approcher du bas-fond où son regard éperdu couvrait toujours Rosette. Il se roula en pleurant sur la pierre du rocher, il se demanda s'il bougerait de là, s'il n'allait pas y mourir, ou si, d'un instant à l'autre, il ne se laisserait pas aller à la merci du vertige, pour rouler jusqu'au fond du ravin qu'il voyait béant et escarpé sur sa droite. — Une catastrophe aussi terrible qu'imprévue l'arracha bientôt à ces mornes pensées.

De temps en temps le regard du pâtre retournait involontairement aux prairies. Une fois, le regard persista plus longtemps. Le ministre et Léonce approchaient de la meule de foin où Rosette s'était languissamment assise. Tout à coup un cri d'effroi s'éleva parmi les faneurs: on se disperse, on fuit; un taureau féroce et furieux s'élance à travers les enfants et les femmes, et renverse tout sur son passage. Le fichu rouge que Rosette a noué à son cou vient d'attirer sa vue; il se précipite en écumant vers elle; le ministre chancelle; Léonce hésite, tremble, pâlit et s'arrête; Rosette est perdue, le taureau va la broyer... Mais le pâtre a franchi d'un bond les rochers et les ravines; il accourt, il est là; son bâton tourne en sifflant sur sa tête, et, au moment où il va l'écraser en la foulant sous ses pieds, un terrible coup de bâton fait jaillir le sang de ses naseaux, et tourne d'un autre côté sa fureur. Alors ce fut une lutte étrange entre les deux combattants, l'animal éperdu s'élançant à chaque instant sur le pâtre, et celui-ci, par des feintes ou des voltes habiles, le trompant et l'évitant toujours. Cependant Pierre perdait du terrain; il allait se trouver acculé sur un plateau étroit; l'espace lui manquait, et la seule issue le conduisait à une chute de plus de vingt pieds. Mais il connaît les lieux, il juge le danger. Il se décide enfin, et, au moment où le taureau va presque le toucher, au moment où l'animal ne peut plus retenir son impétueux élan, l'agile berger bondit jusqu'aux branches d'un arbre qui pend sur la ravine, et s'y suspend sur la chute; le taureau le suit, mugit et veut l'atteindre, et, dans sa fougue aveugle, se précipite, la tête la première, sur les rochers d'en bas.

Pierre, sanglant et blessé, ne pense pas un seul instant à lui; il court, il arrive, et, ramassant Rosette, est encore le premier à porter à côté de son père la pauvre mutilée.

Rosette ouvrit les yeux, serra la main de son père, et sourit de tout son amour à celui qui venait d'exposer sa vie pour elle. Léonce voulut alors s'avancer; mais, cédant au premier mouvement de colère qu'il eût ressenti de sa vie, le ministre le repoussa rudement.

On rapporta Rosette au village. Le médecin appelé hésita à se prononcer; deux jours après, quand il eut quitté la malade, son front se rembrunit. Tout prit alors au presbytère un deuil anticipé. Le ministre, Pierre et Marguerite, étaient sans cesse à genoux au bord du lit. Léonce se tenait dans le fond de la chambre, et il avait dans les yeux de bien véritables larmes. Le ministre aussi pleurait comme un enfant. En huit jours ses cheveux furent blancs. Rosette était calme et souriante; et cependant elle ne se gardait pas d'illusions mensongères. — De ceux qui l'entouraient, Pierre seul ne pleurait pas; seulement, à de certains moments, quand il se retournait, les muscles de sa face se tordaient convulsivement.

Un soir, le ministre et lui étaient seuls au lit de Rosette; la mourante était plus faible que jamais; elle fit un effort tout-puissant, elle souleva ses couvertures, et sortit du drap, blanc comme un linceul, une main plus pâle encore. Elle saisit la main du pâtre, l'attira près d'elle, et tourna vers son père un regard plein de prière et d'amour. Pierre tomba à genoux devant elle, et le pauvre ministre leva sur leur front ses mains tremblantes. Les paroles lui manquèrent; il éclata en sanglots. Pierre s'était caché le visage dans ses mains; un ruis-

seau de larmes se fit jour au travers de ses doigts; l'urne enfin débordait. Rosette sentit alors, elle aussi, une larme germer dans son œil; elle serra encore une fois la main du pâtre; elle jeta à son père un dernier regard, et le souffle de sa vie remonta vers le ciel.

Si, dans la montagne, à minuit, vous voyez un pâtre solitaire regarder tour à tour les étoiles ou le lac, et tout à coup pleurer; si son front n'a point d'âge, s'il est ridé, chauve et décharné comme serait un vieillard, si son chien semble pleurer avec lui en poussant de temps en temps vers la lune des hurlements étranges, comme pour rappeler l'âme de son maître, qui s'est égarée dans l'espace, ne parlez pas à ce pâtre; il ne vous répondra pas.

Quand il vient au village, les jeunes femmes le regardent et se sentent venir des larmes dans les yeux. Lui pourtant semble ne voir personne; seulement, chaque dimanche à la sortie du temple, le pâtre et le vieux ministre, blanc et déjà courbé plus qu'à moitié vers la tombe, se rencontrent toujours.

Tous deux s'arrêtent un instant, tous deux se regardent mutuellement pleurer, puis ils se quittent en se serrant la main. — Ils ne se sont rien dit.

Charles CALEMARD DE LAFAYETTE.

THÉATRES.

VAUDEVILLE : *Un grand Criminel.* — VARIÉTÉS : *Un tas de Bêtises.* — PALAIS-ROYAL : *Lucrèce.*

Que vous dire de cette malencontreuse plaisanterie? Le public a sifflé et nous croyons qu'il siffle encore, et, certes, jamais son droit de haute et basse justice n'a été plus légitimement exercé; le suffrage universel, comme il est de mode de dire aujourd'hui, a honni le *Grand Criminel* à l'unanimité, et ces complaisants prôneurs de toute ineptie littéraire quelle qu'elle soit, que les directeurs de spectacle nourrissent si complaisamment, à la honte des lettres, ont été réduits au silence. Il s'agit d'un imbécile nommé Bonnichon, mercier de son état, qui, à la suite d'une bonne fortune dont il a été le héros à Bastia, se croit toujours l'objet d'une de ces *vendetta* que M. Mérimée excelle à peindre; sous cette impression funeste qui le poursuit jusqu'à Beaucaire où il s'est réfugié, il se voit mystifié de toutes les façons par son commis, épris lui-même de la future de Bonnichon. Pour échapper à la vengeance qui le menace, il se déguise en Arménien, et est arrêté comme il se sauvait de sa propre maison par la fenêtre; on le prend, grâce à la fausse barbe dont il est orné, pour l'assassin du mercier, et après mille quiproquo et mille plaisanteries plus maussades les unes que les autres, il reconnaît enfin la mystification dont il est dupe; son commis le supplante auprès de Mlle Lucile, qui ne demande pas mieux, et, comme nous l'avons dit, le public siffle, et vigoureusement.

— Vraiment, ce n'était point la peine de devancer l'époque ordinaire de ces sortes de revues, pour nous donner cette médiocre parade; il y a peu d'attraits à voir Mlle Esther et Mme Bressan en *guêpes* et en *nouvelles à la main*, courir les jambes nues et costumées d'une façon fort disgracieuse. Ces dames, en leur qualité de petits livres armés en course et donnant la chasse au ridicule, évoquent successivement d'une voix douteuse, la contrefaçon, Mlle Rachel, Mme Anna Thillon, le puits artésien, les Chinois, le feuilleton, etc., etc. Tout à coup, le spectacle est interrompu. Une conversation sans esprit s'établit entre Lepeintre qui est au balcon, Hyacinthe à l'avant-scène, Adrien à la troisième galerie, Mlle Boisgontier qui veut bien se mettre à côté de nous, Mmes Esther et Bressan qui nous font vis-à-vis. On échange un certain nombre de quolibets sur le nez d'Hyacinthe et le museau drôlatique de Prosper, qui parle du nez pour prendre l'accent chinois. La meilleure plaisanterie de cette revue est celle-ci : les guêpes évoquent le procès de M. Trubert contre un chocolatier qui réclame 500 fr. d'indemnité pour le chocolat mangé par lord Beresford dans *Une Nuit au sérail* : « Et l'on nous dira encore : *M. Lepeintre jeûne!* » s'écrie le Feuilleton, qui accompagne cette pathétique exclamation de commentaires assez réjouissants sur l'énorme comique du Vaudeville, qu'il appelle son *petit* frère, etc.

La pièce est de MM. Dumersan, Dupeuty et Rosier.

— Le théâtre du Palais-Royal inaugure par ce vaudeville une ère romanesque et sentimentale qui doit moins lui réussir, ce nous semble, que les parades et les tableaux sans façon dont il régale depuis longtemps ses habitués. *Lucrèce* est une petite comédie en trois actes que Ravel seul égaie un peu, et dans laquelle M. Germain, M. Lhéritier et Mlle Pernon se livrent à toutes les douceurs et à tous les amours dont le Gymnase avait jusqu'à présent le monopole. M. Rabourdin est épris d'une danseuse, Lucrèce, qui lui fait mille tours pendables; de son côté, Mme Rabourdin n'a pas été cruelle pour un Monsieur parfaitement ganté et frisé, qui répondait au nom de Marigny. Or, M. de Marigny commence, hélas! à être las de son bonheur, et le troquerait volontiers contre un bon mariage avec une jeune personne dont nous avons oublié le nom de guerre, mais que l'on reconnaîtra bien vite pour une très-charmante et très-accorte future, si nous la nommons Camille Dorsy. La jalousie qui déchire Mme Rabourdin lui suggère la dangereuse idée d'aller, à l'insu de son mari, à un bal masqué, dans lequel elle intrigue vertement tout le monde, sans épargner à personne de cruelles vérités. Elle est justement revêtue d'un costume de bohémienne, que son mari envoyait à Lucrèce, et qu'une méprise du costumier a fait déposer chez elle. On comprend aisément l'imbroglio. Rabourdin, qui a confié son projet à quelques amis, se trouve pris à son propre piége, et quand la mauvaise humeur générale veut contraindre la jeune femme à se démasquer, il est trop heureux que M. de Marigny, qui seul a reconnu la femme infidèle, déclare la prendre sous sa protection, et s'oppose à ce que personne suive la bohémienne; en vain sa jeune fiancée, vivement contrariée de cet incident, veut-elle, au prix de sa main, connaître ce mystère; Marigny refuse toute explication, et le mariage est rompu; Rabourdin, touché d'un si beau trait, ne veut

pas souffrir que son ami soit la dupe de sa générosité; il confesse devant tout le monde que l'inconnue était sa maîtresse Lucrèce, et demande à genoux pardon à sa femme. Celle-ci, qui sent bien que l'heure de la rupture a sonné pour elle dans le cœur de son amant, pardonne à son époux; le mariage se renoue, et chacun se retire heureux et content, ou à peu près. Cette petite comédie, à part quelques longueurs, ne manque pas d'élégance et de charme; seulement, elle n'est pas là à sa place. Mlle Pernon avait un costume de fort mauvais goût. Nous ignorions que les bohémiennes fussent drapées de velours bleu et rouge, et ornées de crépines et de franges comme une banquette. Ravel, à part un certain abus de grimaces et de prétentions à la finesse, est fort amusant. On a nommé MM. Anicet Bourgeois et Dumanoir.



VARIÉTÉS.

Odéon. — Troisième théâtre lyrique.



L'Odéon va revivre une fois encore, mais cette scène nouvelle, où l'on jouera la tragédie, la comédie et le drame, ne viendra nullement en aide au genre lyrique, qui souffre grandement de la fermeture de la salle de la Renaissance. A une époque assez récente, le ministère de l'Intérieur, convaincu de l'utilité d'un troisième théâtre lyrique, avait accordé à M. Anténor Joly le privilége de l'exploitation, comme on sait, et l'intelligent directeur s'était tout aussitôt mis à l'œuvre avec zèle, avec ardeur, avec une sorte d'enthousiasme; mais, soit que les conditions ne fussent pas assez libérales, soit que trop de mauvais vouloirs eussent entravé le développement de l'entreprise, soit peut-être par un effet de cette étrange fatalité qui pèse sur les théâtres une fois déchus, M. Anténor Joly succomba à la peine, et maintenant il ne lui reste plus entre les mains qu'un privilége stérile qu'il n'a plus les moyens d'exploiter, dont il doit se désister gratuitement, ou se défaire, à titre onéreux, en faveur d'un entrepreneur plus heureux. C'est là une situation fâcheuse qui appelle vivement l'attention de M. le ministre de l'Intérieur, habituellement si soucieux des intérêts de l'art dramatique; une prompte solution est devenue nécessaire. Les jeunes compositeurs se plaignent et à bon droit; l'Académie Royale de Musique et l'Opéra-Comique, voués aux gros bonnets du genre, restent inabordables pour eux; sur la première de ces deux scènes, les nouveautés sont rares, vu l'importance des ouvrages et les immenses frais de la décoration; sur la seconde, deux ou trois hommes de talent sont en possession de la vogue, et MM. Auber, Adolphe Adam, etc., suffisent seuls aux exigences du public, ainsi qu'aux commandes de l'administration. Que faire donc, s'il ne s'ouvre pas au profit des jeunes gens un théâtre moins exclusif et plus hospitalier? l'exploitation réelle du privilége concédé à M. Anténor Joly importe à leur réputation et à leur bien-être; tout leur espoir est là, et nous avons tout lieu de croire que M. le ministre de l'Intérieur prendra en considération ces réclamations aussi graves que légitimes, et qu'il aura à cœur de les faire cesser au plus tôt.

Bibliographie. — Gravures et éditions illustrees.

L'autre semaine c'était Lavater; aujourd'hui Poussin. Après le peintre positif critique des hommes, on aime à interroger le peintre profond qui a recherché le mobile des grandes actions écoulées. Nicolas Poussin, par exemple, quoique bien plus idéal que Lavater, est bien plus vrai et bien plus profond. Il a copié surtout la créature humaine dans sa beauté, dans ses lignes élevées, et il a mieux vu le fond de l'homme de toutes les époques que les peintres, qui se sont attachés au caprice de ses humeurs, à quelques variétés de sa forme extérieure. C'est l'examen de l'œuvre du Poussin qui établit cela, l'œuvre et la vie de Poussin, qui en sont une explication si calme et si noble. Le point de vue dominant du travail que nous annonçons, dû à un vieillard honorable, M. Gault de Saint-Germain, est spécialement artistique; c'est surtout le peintre solide et profond qu'il a voulu expliquer, le chef de notre école française. M. Gault de Saint-Germain a réuni ici toutes les particularités qui peuvent nous intéresser, soit qu'elles peignent le caractère du peintre, soit qu'elles expliquent les différentes phases de son talent.

M. Gault a choisi au milieu de beaucoup de souvenirs; il a esquissé, en traits fermes et précis, cette vie d'un grand artiste qui comprit si bien sa tâche et s'éleva avec tant d'intelligence et de sagesse au premier rang. Sans prodiguer les détails, il nous donne un tableau complet de la carrière du Poussin. Il joint à ses notices la gravure terminée de ses principaux chefs-d'œuvre; ce bel ouvrage sera donné utilement en prix dans les écoles de dessin et de peinture; il est rempli d'aperçus élevés. Des biographies aussi complètes que celle-ci, seraient plus utiles aux jeunes gens, comme complément d'instruction, que l'histoire des héros et des stoïques de Plutarque, dont il n'est jamais facile de reproduire les actions, et dont la morale n'est peut-être pas toujours conforme à cette morale pratique qui doit dominer notre éducation et notre intelligence. Les gravures jointes à ce volume le complètent sous le rapport de l'art. Les dessins, l'eau-forte et le burin ont été confiés à trois artistes bien connus, MM. Massard.

On nous promet aujourd'hui, d'après ce même Poussin, une grande et belle gravure de M. Laugier, de la dimension de la *Madone* de Muller : c'est le *Ravissement de saint Paul*, tableau bien connu, l'un des plus beaux du grand peintre. Cependant, jusqu'ici, il n'avait pas été gravé avec le soin et le mérite que réclamait son importance. M. Laugier a consacré deux ans à ce travail; Lignon l'avait déjà abordé, mais il n'a pu l'achever : la vie lui a manqué trop vite.

Sous la forme d'esquisse, le Poussin a plusieurs fois traité ce sujet; le tableau que vient de graver M. Laugier est la composition originale. — Il retrace la vision que saint Paul a racontée aux Corinthiens, dans une de ses Épîtres. L'apôtre est porté par des anges jusqu'au troisième ciel. Les bras sont étendus et la figure offre l'expression du ravissement céleste. Le Poussin exécuta ce tableau à Rome, en 1643, pour M. de Chantelou; il devait accompagner *la Vision d'Ézéchiel* de Ra-

phaël, de même grandeur, achetée à Bologne par le même amateur. Avant d'accepter ce sujet, le Poussin écrivait à M. de Chantelou : *Je crains que ma main tremblante ne me manque en un ouvrage qui doit accompagner celui de Raphaël, et j'ai de la peine à me résoudre à y travailler, si vous ne me promettez que mon tableau ne servira que de couverture à celui de Raphaël.* Cette modestie était excessive; voici le jugement que porte sur ce tableau un connaisseur éminent, dont les arrêts ont été répétés, le chevalier del Pozzo : *Qu'il n'estime pas moins le* Ravissement de saint Paul *que la* Vision d'Ézéchiel; *que c'est ce que le Poussin a fait de meilleur, et qu'en comparant ces deux tableaux, on pourra voir que la France a eu son Raphaël aussi bien que l'Italie.*

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection d'Orléans, est actuellement en Angleterre.

La nouvelle planche de M. Laugier est éditée par M. Hauser; on sait tout ce qu'on peut attendre du pur et puissant graveur des *Pestiférés de Jaffa*, et de cette planche, véritable diamant de notre gravure, *Daphnis et Chloé*, d'après M. Hersent, publiée par la *Société des Amis des Arts*, épuisée depuis longtemps; et nous noterons ici que ce morceau exquis a été une véritable improvisation du graveur, puisqu'il l'a exécuté en quatre-vingt-dix jours.

Nous appelons aussi l'attention sur une jolie collection de vignettes anglaises, *Keepsake sur la Syrie.*

La Syrie est célèbre par tant de souvenirs historiques, qu'on s'y attacherait vivement, alors même que la politique britannique ne l'aurait pas prise pour base des solutions qu'elle cherche en Orient. Ce pays, décrit et copié tant de fois, retracé simultanément par le géographe, par l'archéologue, le *voxos*; cette contrée qui a tant occupé la théologie et l'histoire, présente un vif intérêt, même dans de légers croquis, dans de simples aperçus, insuffisants pour nous montrer le côté politique. — C'est comme tableau pittoresque, comme œuvre d'art, que nous recommandons *la Syrie illustrée*, élégant recueil en anglais et en français, publié par la maison Fischer fils et Ce, de Paris et de Londres. Il serait difficile de mieux choisir les vues, de les graver avec plus d'art et de goût, et de résumer avec plus de netteté tout ce qu'on a écrit sur ces contrées; et que n'a-t-on pas écrit depuis les exagérations de Tavernier et d'Arien? Rien d'animé ici, comme la description d'Alep, de Tripoli, de Saint-Jean d'Acre, de Jérusalem, de Damas, etc. Ce charmant recueil présente aux gens du monde tout ce qu'ils peuvent désirer connaître de la Syrie aux diverses époques de l'histoire. La vue des monuments, des villes, des principaux sites, rend cette description toujours simple, presque parlante. L'image exacte des monuments a d'ailleurs une signification qu'il est impossible de donner au récit. Parmi les publications de ce genre, celles de la maison Fischer ont le premier rang.

Voici encore un ouvrage de gravure : les *Excursions Daguerriennes* de M. Lerebours. Nos lecteurs savent que cette charmante collection est fondée sur un mode de gravure qui reproduit identiquement les plus belles épreuves du *Daguerréotype*. Nous ajouterons aujourd'hui quelques lignes à nos premières appréciations, nous dirons que M. Lerebours a obtenu d'étonnants résultats; en effet, il vient de donner des planches sur lesquelles la loupe peut rechercher les plus fins détails des épreuves levées sur les lieux.

Le mérite essentiel des *Excursions* consiste surtout, et nous n'insisterons plus sur ce point, dans une parfaite vérité. Les habiles artistes qu'emploie M. Lerebours ont voulu créer une œuvre d'art, déployer dans le calque toutes les ressources d'effets de l'eau-forte et du burin. Nous citerons parmi ceux qui ont gravé d'une manière éminente, M. S. Himely, Salathé, Martens, Hürlimann, etc.

En suivant ce recueil, voici ce qui arrive : on fait réellement une *excursion* sur les points les plus intéressants du globe. L'œil est incessamment arrêté par la réalité la plus riche de détails, par une réalité, enfin, qui est la reproduction des objets. Ce recueil, qui signale une si ingénieuse application du *Daguerréotype*, est lui-même, par ses planches, un des monuments qui honorent la gravure; le texte est concis et composé de notices rédigées en général par des voyageurs ou des artistes qui ont vu les lieux; quand cela n'est pas, des renseignements authentiques servent de guide au rédacteur.

M. Lerebours, qui comptait clore sa collection à la 12e livraison, paraît tenté de l'étendre et de suivre ainsi l'ouvrage jusqu'à 70 à 80 planches; le succès le plus brillant ayant couronné sa tentative, nous essayons d'aider l'intelligent éditeur de notre suffrage. Nous lui prédisons un appui bien au-dessus du nôtre, celui de ses souscripteurs, dont le nombre doit s'accroître. Ils ne peuvent manquer de lui venir en aide, car il a tenu ses promesses.

Le succès de cet ouvrage a été grand, surtout dans la haute société de l'Europe. Chez nous, le roi, la reine, la Liste civile, le ministre de l'intérieur, ont souscrit dès les premières livraisons.

L'art rattaché à l'histoire n'est pas oublié dans le contingent de volumes et de livraisons qui, depuis quelques mois, appellent notre attention. Nous citerons, dans ce nombre, la suite du texte des *Atlas* et *Album* de M. Dusommerard. Son grand ouvrage sur *les Arts au Moyen-Age*, qu'il termine en ce moment, est la plus colossale entreprise qu'un amateur d'antiquité ait exécutée chez nous.

Il n'a pas fallu seulement, pour l'entreprendre, des sommes considérables, il a fallu réunir la patience, l'activité, à d'immenses connaissances, à une sagacité de tous les moments, pour conseiller les artistes dans leur travail. M. Dusommerard s'est habilement tiré de ces difficultés, et l'ouvrage sera bientôt terminé avec une perfection et un mérite que l'on ne pouvait espérer, au commencement, pour toutes ses parties. L'*Album* de M. Dusommerard offre une variété de types et de formes que l'Atlas ne représente pas; car l'Atlas est obligé de reproduire une suite de caractères convenus, bien tracés. On verra, en parcourant les vastes recherches de l'auteur, combien il a été fondé dans son idée primitive, à savoir : — de revendiquer la nationalité de notre art français. Un grand nombre de questions historiques, artistiques, sont éclairées, chemin faisant, dans l'examen rapide de l'infatigable archéologue. Les huitième et neuvième siècles sont placés, quant aux lettres et aux arts, sous l'empire de lumières nouvelles. Constantin est vengé ici, par une discussion précise, de beaucoup d'imputations gratuites, et Catherine de Médicis de l'accusation de n'avoir protégé, en France, que les artistes italiens. Les questions de détail sont ici trop nombreuses, pour que nous puissions même les indiquer; nous renverrons au livre, à ce recueil où il y a des leçons pour les artistes, les critiques et les historiens, et une fleur de forte instruction pour les gens du monde. Quant aux

planches, voici celles sur lesquelles nous nous sommes arrêtés dans les dernières livraisons; le hasard plutôt qu'un choix détermine cette mention : des *Ouvrages sur bois*, *exécutés pendant le règne des Valois*, gravures qui n'étaient pas sans mérite, et que l'on a depuis trop dédaignées. Cette branche s'honore de travaux remarquables, entre autres *des Portes de Saint-Maclou*, de vastes *couches à cariatides*, de beaux *buffets* d'apparat, dont quelques vestiges sont parvenus jusqu'à nous. La sculpture et la statuaire proprement dite sont exposées dans les états différents qu'elles ont eus aux mêmes époques. Nous citerons, d'après les planches qui nous ont le plus intéressés, *les Médailles du portail* (sud) *de Notre-Dame de Paris* (1257); des ouvrages en marbre, albâtre, bois, ivoire, du douzième siècle; le *Moïse* de Dijon (1396), et la portion attribuée au père de Jean Pilon dans le grand monument *des Saints de Solesmes;* un ouvrage de Michel Colomb (1510); *le Mausolée de François II, duc de Bretagne*, et quelques œuvres antérieures; le *Mausolée des enfants de Charles VIII*, de Saint-Georges de Gaillon, de Just de Tours, etc., etc.

On verra, en parcourant l'Album, qu'évidemment notre peinture nationale remonte au delà de Jean Cousin; que de beaux ouvrages précédent ce peintre, et surtout de précieuses aquarelles faites d'après *les tableaux votifs de Notre-Dame du Puy*. Cette ancienneté de notre peinture est attestée par la date de 1471, peinte sur des volets dignes du talent d'Holbein, par *deux autres volets* représentant des scènes du *Sacre de Louis XII*.

Les manuscrits des huitième, neuvième, dixième, onzième et douzième siècles, renferment des trésors de finesse et de goût. L'ouvrage de M. le comte de Bastard a déjà permis de les apprécier. Une rare beauté se fait remarquer dans les *Missels*, *Évangélistères*, *Bibles*, etc.; la forme artistique s'y révèle. Parmi les preuves de l'antiquité de l'art se trouvent le *Missel de Saint-Riquier*, provenant d'*Engelbert*, gendre de Charlemagne, aujourd'hui la propriété de la Bibliothèque d'Abbeville; *des planches in-folio*, *de chants dédiés*, *en* 1518, *à Louise de Savoie*; nous citerons parmi les monuments précieux de cette époque, *le Psautier de saint Louis*, *les Heures de René d'Anjou*, ornées de vignettes peintes par lui; des *Miniatures de Jean Fouquet*, peintre de Charles VIII et de Louis XI; des *Tableaux de Tournois, tirés de Froissard*, etc.

La peinture sur émail, incrustée ou non, brille dans l'histoire de notre art; elle est pour ainsi dire notre invention. — Voyez ce qu'elle a produit à Limoges. L'ouvrage de M. Dusommerard contient une foule de modèles précieux; il en assure l'existence.

Nous recommandons encore comme monuments d'art et d'histoire, des compositions, dites *Emeraudes* de la Sainte-Chapelle, exécutées sous François Ier et Henri II, par Léonard Limousin, des *coupes*, *coffres*, et une foule d'autres objets de la même époque. Tout cela est heureusement copié.

Nous ne pouvons poursuivre ces indications, qui, au reste, ne montrent ni la marche du livre, ni l'ensemble des monuments sur lesquels il s'appuie. Nous engageons les amateurs à remonter à la source que leur ouvre M. Dusommerard. Son livre est véritablement un recueil de faits immenses. L'intérêt s'élève beaucoup, lorsqu'il traite, aux quinzième et seizième siècles, époque de la *belle faïence,* des *beaux modelages de la statuaire*, de la splendeur *des fabriques de terre* dite *de Majolica*, de *Faënza*, des plus précieux travaux *sur l'ivoire*, des belles fabrications de *fer*, *d'acier*, *d'argent*, *d'or*; des belles *armures*, *lances*, *épées*, *dagues*, *etc*. L'ouvrage de M. Dusommerard est un Musée historique dans lequel les plus instruits peuvent puiser d'intéressantes connaissances et une foule d'aperçus variés nécessaires à la critique de ce genre de littérature originale de notre époque.

Tous les souverains, toutes les grandes bibliothèques de l'Europe ont souscrit à ce bel ouvrage.

Parmi les ouvrages d'art historique appelés au renouvellement et à la modification de l'art moderne, nous citerons encore le *Portefeuille historique*, recueil de motifs d'ornements, par un jeune artiste, M. Metzmacher. Il nous donne ainsi par les monuments une histoire complète de l'ornementation. Sa collection embrassera tous les siècles; elle passera de l'un à l'autre. Les extrémités s'y réuniront par les anneaux successifs d'une vaste chaîne qui ira de la feuille d'acanthe à la rocaille. — Les praticiens, les artistes, regrettaient depuis longtemps que les modèles fussent dispersés dans les bibliothèques publiques ou privées, qu'on ne les trouvât que dans les ouvrages rares et dispendieux; il y a eu jusqu'ici pour eux presque impossibilité de les étudier d'une manière suffisante et comparée, de les copier dans leurs détails intimes, originaux. Les difficultés de trouver l'enseignement étaient si grandes, qu'on avait fini par perdre de vue ou oublier un grand nombre de motifs gracieux. Le *Portefeuille historique d'ornements* doit exhumer tous ces modèles dans de belles planches gravées par l'artiste que nous venons de nommer ou sous sa direction. — Les premières livraisons sont publiées; la perfection des planches qu'elles contiennent promet beaucoup. Elles renferment quelques précieux types des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. C'est une entreprise éminemment utile à plusieurs professions intéressantes. Son exécution constitue une longue tâche, mais la jeunesse, l'ardeur si éclairée de l'auteur, surmonteront les obstacles. — Lorsque ce recueil sera achevé, lorsqu'il sera à la disposition des praticiens, nous verrons disparaître de nos œuvres d'art ces anachronismes qui les déparent et leur retirent leur caractère original, leur unité.

M. le ministre de l'intérieur vient de souscrire pour plusieurs exemplaires à la magnifique Bible que publie M. Furne. Le roi et la famille royale avaient déjà donné l'exemple, et jamais succès de librairie ne fut mieux mérité. La nouvelle édition de la sainte Bible est des plus splendides. Les tableaux des peintres les plus célèbres ont été reproduits avec une rare habileté par le burin de nos meilleurs graveurs. Les illustrations du livre des livres forment une galerie religieuse que tout artiste, tout amateur des arts regardera comme un choix de gravures de premier ordre. L'impression, le papier, la beauté du texte, répondent aux vignettes; les fleurons, les lettres ornées, qu'on y trouve en grand nombre, donnent une majestueuse élégance à la sainte Bible, dont l'éditeur a fait un livre-modèle, et qui est bien véritablement un chef-d'œuvre de typographie.



NOUVELLES D'ART.

Monument de Napoléon. — M. Léon Cogniet. — Médailles.



Plusieurs journaux se sont plaints que le temps donné pour le concours ouvert au ministère de l'Intérieur, dans le but d'élever un monument à l'empereur Napoléon, fût insuffisant. Leurs récriminations, qui semblent élevées en faveur des artistes, et dont, vu le motif, nous ne pourrions leur savoir très-mauvais gré, n'ont pourtant aucun fondement. On se souvient, en effet, qu'il y a quelques mois nous avons publié nous-mêmes, sous le titre d'*Appel aux Artistes*, un article qui, tout en n'affectant pas un caractère entièrement officiel, n'en contenait pas moins une invitation pressante et basée sur les renseignements les plus authentiques. Puis le gouvernement est intervenu, et M. le ministre de l'Intérieur, demandant aux Chambres un crédit additionnel pour acquitter l'excédant des dépenses de la cérémonie du 15 décembre, a présenté en même temps un projet de loi dont l'exposé de motifs ne laissait nullement prise au doute. Voici ce que disait, le 1er juin dernier, M. Duchatel, à la tribune de la Chambre des Pairs : « Nous espérons que vous vous « associerez à la pensée qui nous a portés à vous demander « une somme de 500,000 fr. pour la construction du tombeau. « Cette somme exprime l'idée à laquelle nous nous sommes « arrêtés : un monument simple et d'une majesté sévère. Nous « avons pensé qu'un pareil monument pouvait seul convenir à « la mémoire de Napoléon. Pour l'exécuter, Messieurs, nous « ferons appel à nos premiers artistes, à ceux dont le talent « éprouvé offre des garanties de bonne exécution ; nous ne « doutons pas que de cette concurrence il ne sorte une œuvre « digne à la fois de l'art national et du grand nom qu'elle doit « consacrer. » Environ un mois avant, M. le ministre de l'Intérieur avait lu à la Chambre des Députés un exposé de motifs non moins clair et non moins explicite. On jugera facilement, d'après ces simples explications, si l'insuffisance du temps accordé n'est pas plutôt la faute des concurrents que celle du Gouvernement.

Une question a été faite par un autre journal, toujours au sujet du tombeau de Napoléon, et l'on a demandé s'il y aurait un jury. C'était là un problème fort peu aisé à résoudre, car il n'y avait que deux partis à prendre ; choisir l'Académie, ou former une commission hors de son sein. En s'arrêtant au premier, on s'exposait à voir se renouveler ce terrible concert de clameurs et de huées qui accueille inévitablement les décisions du jury d'examen des expositions annuelles. En préférant le second, les inconvénients n'étaient pas moindres : comment organiser ladite commission ? à qui s'adresser? par quel moyen concilier toutes les opinions et se soustraire au mécontentement plus ou moins légitime de ceux que l'on aurait exclus? etc. Mû par toutes ces considérations, qui sont loin d'être sans importance, M. le ministre de l'Intérieur s'est décidé à ne point créer ou désigner de jury, et à se déclarer seul juge, sous sa responsabilité.

Un mot aussi à ceux qui ne cessent de crier contre la lésinerie du Gouvernement en fait de réjouissances publiques, et qui déplorent à tort la décadence de ces splendides féeries nocturnes que l'on appelle des feux d'artifice. Rien n'avait été négligé cette fois pour égaler et surpasser les plus riches merveilles du passé, et le feu d'artifice du 29 juillet 1841 n'a pas coûté moins de 45 ou 50,000 fr. ; pourrait-on en dire autant d'un seul de ses aînés? Ajoutons que nul ne se souvient d'avoir vu, depuis les fêtes de l'Empire, une illumination plus élégante, plus fantastique et mieux ordonnée que celle qui avait attiré jeudi dernier tant de milliers de curieux aux Champs-Élysées : c'était l'étrange et merveilleuse façade d'un palais de feu, une immense et féerique galerie où l'on comptait les verres de couleur par centaines de mille ; c'était un conte de Perrault, un récit des *Mille et Une Nuits*, une création splendide qui eût fait honneur à la lampe enchantée d'Aladin.

— M. Léon Cogniet, qui n'a rien exposé depuis plusieurs années, reparaîtra au Salon prochain avec une œuvre tout à fait supérieure. Le pinceau de M. Léon Cogniet nous semble aussi pur et aussi senti que le sujet, et voici le sujet : — Le Tintoret, déjà sur l'âge, est debout devant un lit sur lequel vient d'expirer une jeune femme d'une rare beauté, sa fille bien-aimée. La figure de la jeune femme est éclairée par une lampe, placée au-dessus du lit, entre deux rideaux, sur l'un desquels l'aurore marque déjà ses teintes rosées. La lumière se porte d'abord en masse sur son front large et pur, présentant encore les dernières traces de la fièvre, et redescend, affaiblie, en jets plus ou moins indiqués, sur le linge qui dessine sa poitrine et ses bras. Les mêmes reflets diminués, épars sur le lit, dont la blancheur est relevée par quelques brochures d'or, se rejettent sur la figure du père ; celle-ci reste dans une demi-teinte très-favorable à son expression. Cette scène est bien touchante et bien expressive ; l'intérêt, en se concentrant sur les deux figures, en y restant, avive le drame : vous êtes aussi touché par cette indéfinissable douleur du père, que vous l'eussiez été par les plaintes et les charmants regrets de la jeune malade. Le modelé du corps de la femme est exquis ; les détails, pleins de goût et de mesure, présentent avec une parfaite élégance ce caractère sûr, serré et fin, l'un des plus éminents de l'exécution. Ce qui est admirable ici, c'est que le jet le plus fin, le plus souple de l'art, semble n'avoir coûté aucune peine.

Les deux figures de ce tableau sont à mi-corps, de grandeur naturelle. — Notre impression est aujourd'hui si vive que nous ne mêlerons aucune restriction à ces éloges ; ce n'est pas le moment. Nous reviendrons sur ce beau tableau, dont nous pouvons déjà promettre une légère gravure à nos abonnés. L'affection d'un art comme la peinture est bien ranimée, même dans nos jours de préoccupations si multipliées, lorsqu'il apparaît sans bruit, sans avis aucun, un ouvrage de cette distinction.

— Le roi a accordé des médailles d'or : à Mlle Virginie Boquet, auteur de deux élégantes porcelaines, le *Lion amoureux*, d'après M. C. Roqueplan, et *Sainte Amélie, reine de Hongrie*, d'après M. P. Delaroche, qui ont figuré au Salon de 1841 ; à M. Laurent Pelletier (de Metz), dont nous avons admiré les paysages-aquarelles ; et à M. Posé, un peintre de Dusseldorff, qui avait envoyé à notre exposition du Louvre une calme et limpide *Vue du Kœnigsegg* ou *Lac de Saint-Barthélemi, dans les environs de Salzbourg*. La Liste civile a acheté l'un des tableaux exposés au Salon par M. A. Guyot, paysagiste.

Expositions

DANS LES DÉPARTEMENTS.

AMIENS.



Depuis l'époque de sa fondation, l'Exposition d'Amiens n'avait pas encore été aussi nombreuse et aussi brillante que nous l'avons vue cette année. Les salles de l'École de Dessin sont devenues insuffisantes pour la loger convenablement, car elle compte un tiers de tableaux, au moins, de plus que l'an passé, et l'an passé déjà toutes les peintures n'avaient pu être avantageusement placées. Cependant on a fait effort cette fois : on a calculé les espaces, mesuré les distances, combiné les lumières, de sorte que chaque ouvrage s'est trouvé exposé dans les conditions les plus favorables qu'il a été possible de lui trouver. Quelques peintures encore ont été accrochées dans des angles obscurs où il n'est pas facile de se faire une idée de leur mérite, ou même de distinguer ce qu'elles représentent; mais nous nous sommes assurés que c'était là généralement des ouvrages peu dignes de paraître à l'Exposition, et auxquels on aurait rendu service en les plaçant dans un endroit où il eût été encore plus difficile de les voir. Ce sont ici des exceptions, car la plupart des tableaux exposés à Amiens sont mieux que passables; quelques-uns même sont fort recommandables, comme nous le verrons tout à l'heure.

Un certain nombre de ces peintures ont déjà paru à l'Exposition du Louvre, mais ce ne sont ni les plus médiocres ni les moins dignes de remarque. Ainsi, bien que l'*Artiste* ait déjà rendu compte de plusieurs, bien qu'il ait publié la gravure de quelques-unes, nous aurons cependant l'occasion de nous arrêter particulièrement devant celle-ci ou celle-là, qui n'ont pu être convenablement appréciées, à cause de la place défavorable qu'elles occupaient, ou du voisinage de toiles aux tons criards dont l'éclat factice et brutal rendait insaisissable leur vérité puissante et leur délicieuse harmonie. Tout ici avait été disposé avec un goût, un tact, une recherche, et une impartiale justice, qui font honneur à la commission qui s'était chargée de cet aride et fastidieux travail de classement. Les bons ouvrages semblaient provoquer le regard, et supportaient tout le premier choc de l'attention, toute la première ardeur de la critique; de telle façon qu'on passait ensuite devant des ouvrages assez médiocres, sans être trop frappé de leur médiocrité, et sans emporter contre leurs auteurs des préventions trop défavorables. Tant mieux après tout, car, de cette façon, le passé ni le présent n'engagent l'avenir, et il est permis à un jeune homme de n'être pas du premier coup un artiste supérieur, sans compromettre le succès des bons ouvrages qu'il pourra produire dans la suite.

Nous insistons sur ces réflexions, car c'est aujourd'hui sur les jeunes gens que reposent toutes les espérances de notre école.

Or, nous vivons dans un temps où les arts abandonnés, sans direction, aux caprices de chacun, n'ont plus de règle fixe généralement respectée et capable d'imposer une certaine mesure à l'intempérance du pinceau des jeunes artistes qui se laissent aller sans réserve à l'exubérante fécondité de leur fantaisie capricieuse. Que s'ils produisent parfois des ouvrages d'une étrangeté moins originale que bizarre, la faute n'en est pas tant à eux qu'à leur époque, et il ne faut pas désespérer pour quelques aberrations plus ou moins extravagantes. Laissez faire, leur temps viendra, le feu de leur jeunesse s'éteindra assez vite; ils seront froids et calmes à leur tour, et Dieu veuille qu'alors il leur reste encore assez de verve et d'énergie pour la réalisation de quelques-unes de ces pensées nobles et grandes qui ne viennent que dans la jeunesse, et qui souvent alors ne paraissent extravagantes que parce qu'elles tombent au milieu d'un public qui n'est pas préparé à les recevoir. Eh! mon Dieu, la peinture de Géricault n'a-t-elle pas été ridicule pendant presque tout le temps qu'il a vécu, et la *Méduse* n'a-t-elle pas soulevé, lorsqu'elle a paru, les rires moqueurs de toute la presse et de toute la bonne compagnie?

Mais il y a bien longtemps de cela, et nous sommes aujourd'hui à l'exposition d'Amiens. Tenez, voici un tableau fort remarquable de M. Félix Leullier; c'est le Dante exilé de Florence, qui vient jeter de loin un regard désolé sur son ingrate patrie. Voyez comme il s'avance avec précaution à travers ces campagnes dont il connaît les moindres sentiers, sur cette terre qu'il a foulée tant de fois dans sa jeunesse; il contemple sa ville resplendissante des derniers feux du jour, il cherche de l'œil la maison de son père. Il demande une demeure qui soit à lui, une demeure dans laquelle il puisse aller et venir, s'asseoir et se reposer dans son calme et dans sa dignité; car il a appris, par une longue expérience, combien l'escalier de l'étranger est dur à monter et à descendre tous les jours. Voilà Sainte-Marie-des-Fleurs, qui attend encore le dôme projeté par Arnolfo di Lapo; voilà tout auprès le Campanile qui s'élève élégant et sévère, avec sa décoration de marbre, sous la direction de Giotto, ce tendre ami de sa jeunesse, qu'il ne lui est pas permis d'aller embrasser un instant. Voilà le palais des Pazzi; voilà celui des Médicis, qui sont peu de chose encore; voilà la place de celui des Ammanati, qui bientôt ne seront plus rien; voilà Florence tout entière, avec ses ponts, ses places, ses églises, ses couvents, ses palais, ses arsenaux; voilà Florence, sur laquelle il est venu jeter à la hâte un regard furtif, comme celui du jeune homme qui passe devant la fenêtre de sa maîtresse, et ne veut pas qu'un indiscret puisse surprendre le coup d'œil qu'on vient échanger avec le sien derrière les plis de longs rideaux de mousseline. Mais, hélas! il n'y a point pour le Dante de regard qui réponde à son regard, point de coup d'œil qui lui montre la porte par laquelle il pourra entrer, point de petite main blanche qui lui indique sur le bout de ses doigts l'heure à laquelle il pourra venir; il est là seul et désolé, attendant la nuit pour se glisser jusqu'au pied des murailles, pour toucher cette porte, pour baiser ce seuil, qu'il

ne peut pas franchir! Puis, au point du jour, il s'éloignera à la hâte, après avoir salué d'un dernier regard le réveil de sa belle patrie. Il s'éloignera rapidement, car il ne faut pas qu'il soit aperçu : le banni s'expose à la mort en mettant le pied sur le sol de sa terre natale.

Cette scène de désolation a été heureusement rendue par M. Leullier. La pompe et l'éclat radieux du soleil couchant contrastent admirablement avec la situation du personnage, et doublent l'effet de l'impression qu'il produit, en la faisant ressortir par une opposition très-énergique. On comprend bien, à la vue de ce tableau, que M. Leullier s'est parfaitement rendu compte du caractère des impressions de la nature extérieure sur les sentiments humains; il a compris que la douleur du Dante, profonde, mais tranquille, sous un ciel lugubre, devient âpre et désespérée sous un ciel joyeux et resplendissant.

M. Mailand a emprunté ses inspirations à un ordre d'idées plus élégant et plus gracieux; c'est le duc Charles d'Orléans, prisonnier en Angleterre, après la bataille d'Azincourt. Le fils de cette noble Valentine de Milan, qui savait si bien apprécier les arts et la littérature, est assis en compagnie de deux charmantes jeunes filles de l'Écosse, Céphise de Saintré et Camille de Richemond, qui, toutes deux émues par le charme de la poésie du captif, l'écoutent avec attention et recueillement.

L'exécution de ce tableau n'est pas sans mérite; les accessoires, meubles, étoffes et boiseries, sont admirablement rendus. Le duc d'Orléans est bien posé, mais les jeunes filles manquent de distinction, celle qui est debout particulièrement.

La peinture de M. Pigal se recommande par des qualités très-différentes. C'est toujours une idée franchement comique et souvent très-originale qui fait le fond sur lequel il se plaît à broder une scène plus ou moins bien rendue, suivant que l'inspiration a été plus ou moins féconde; car si M. Pigal est profondément artiste, il n'est artiste qu'à ses heures, et suivant qu'il est inspiré : pour lui, la peinture n'est pas un métier qui s'exerce à journée faite, comme on rabote une planche ou comme on lime un morceau de fer. C'est là ce qui explique les hauts et les bas qui se remarquent dans ses productions : tantôt c'est un petit chef-d'œuvre, tantôt un ouvrage assez médiocre. Ici, par exemple, dans *l'Assaut du Matin*, il est de beaucoup inférieur à lui-même. Ces petits enfants qui accourent tout joyeux au lit de leur mère pour recevoir le baiser du matin, sont trop fortement accentués dans leurs formes; ils ont l'air de petits hommes faits, sorte de Lilliputiens, qui se précipitent dans des intentions très-différentes.

Nous ne citerons que pour mémoire la *Famille Napolitaine* assaillie par un buffle, de M. Saint-Ange-Chasselat, ainsi que les tableaux de M. Vallou de Villeneuve, ceux de M. Jules Collignon, l'*Intérieur de San-Miniato de Florence*, par M. Flandrin; la *Danse Espagnole*, de M. Alexandre Colin, et la *Femme de l'Ile d'Ischia* piquée par un serpent, du même artiste; la *Famille Tyrolienne*, de M. L. David, et le *Salon Provincial*, de M. Compte-Calix, car tous ces tableaux ont été vus et appréciés, comme ils le méritent, à l'Exposition du Louvre.

Nous nous arrêterons plus longtemps devant l'*Intérieur d'une Maison de campagne*, par M. Schmid. C'est une composition toute flamande, d'un effet vrai et bien entendu, quoique d'un dessin pauvre et d'une manière qui manque un peu de largeur. A gauche, sur le premier plan, une belle et bonne paysanne, fraîche et réjouie, file tranquillement au rouet, sans s'inquiéter d'autre chose que de son ouvrage; plus loin, une autre femme coupe du pain dans une soupière, tandis que la vieille mère est assise, auprès d'un robuste campagnard, devant une cheminée. Ce tableau est de beaucoup préférable à celui de M. Gourdet, représentant un sujet analogue, un *Dîner campagnard*, si nous avons bon souvenir. M. Gourdet a envoyé aussi à l'Exposition d'Amiens un autre tableau, les *Joueurs de Cartes*; c'est un effet de lampe rendu avec un extrême fini, mais aussi avec une petitesse d'exécution que plusieurs fois déjà nous avons reprochée à M. Gourdet.

L'*Ecosseuse de Pois*, de M. Grosclaude, est un fort joli tableau que nous connaissons déjà; l'*Intérieur d'une Cuisine rustique*, quoique plus nouveau, n'est pas tout à fait aussi bien.

La *Lecture pieuse en Famille*, par M. Terral, indique des progrès remarquables; cette composition gracieuse est travaillée avec soin et rendue avec conscience. La *Distribution d'Aumônes*, par M. Hippolyte Adam, est aussi fort remarquable, et si les extrémités des figures, les pieds et les mains, étaient rendus avec plus de soin, il y aurait peu à reprendre à ce tableau, qui n'est pas sans quelque ressemblance lointaine avec la peinture de M. Decamps; au reste, il est traité partout d'une manière large et facile qui fait excuser bien des imperfections. La peinture de M. Charles Année est inférieure à ce que nous avons vu de lui en d'autres circonstances; elle est lourde et sèche dans le *Billet surpris*, et les expressions sont niaises dans le *Rendez-Vous*; il y a là un chien qui est parfaitement invraisemblable. Nous devons ajouter cependant, pour être justes, que les vêtements, et particulièrement la jupe de satin blanc de la jeune fille, entre les mains de laquelle sa mère ou sa grand'mère, ou sa tante, ou sa grand'tante, ou sa gouvernante, ou n'importe quelle duègne qui a une certaine autorité sur elle, surprend un billet doux; les vêtements de cette jeune fille, disons-nous, et ceux de la duègne qui se met en travers de ses amours, sont agréablement rendus.

Nous aimons assez la jeune femme entourée d'un groupe d'enfants dans le *Joueur d'Orgue* de Mlle Asselineau; c'est ce qu'il y a de mieux dans ce tableau, dont les figures sont heureusement groupées et qui est exécuté avec intelligence. La *Réception d'un Curé de Village*, de M. Alexis Bafcop, est un tableau vieux déjà de plus d'une année; nous en avons rendu compte, dans le temps, avec assez de détails, pour pouvoir nous dispenser d'y revenir, malgré ses qualités remarquables. Le *Mendiant*, de M. Emile Bertier, est d'une exécution peu correcte, d'une touche lourde, mais d'une couleur vraie et puissante; l'expression de cette jeune fille consternée, brisée sous le poids de la misère, est saisissante; celle du vieillard, qui semble mesurer avec impassibilité l'horreur de sa situation, n'est pas moins sentie. Mais laissons ces tristes pensées; voici de jeunes paysannes, fraîches et rieuses, qui se lavent les pieds dans un ruisseau transparent, à côté d'une feuillée toute fraîche encore de rosée et toute mystérieuse; voici du même artiste, encore de M. Boichard, car nous ne l'avons pas nommé, Dieu nous pardonne! voici des villageois et des villageoises pêchant un brochet, et quel brochet! un énorme brochet miraculeusement rendu. Ils sont là tous et





Morel Fatio pinx.   [illegible] Imp.   [illegible] Sc.

Transbordement des restes de l'Empereur [illegible]

Salon de 1841

toutes empressés autour de l'énorme bête, à laquelle un pêcheur expérimenté se fût dispensé de tendre une ligne, car il se débat dans une flaque d'eau où il ne pourrait certainement pas nager.

Le *Pèlerin*, de M. Bouchet, est une figure à mi-corps, grande comme nature à peu près, largement peinte et convenablement dessinée. La peinture de M. Gustave Brun est large aussi, et puissante, et singulièrement originale; son *Braconnier* est tout ce qu'on peut imaginer de plus grotesque; l'*Ivrogne et sa Femme*, n'est pas un sujet moins singulier ni moins singulièrement traité; mais, à tout prendre, il y a des qualités fort remarquables dans ces deux tableaux, qui ne sont pas indignes de celui que M. Brun avait exposé l'an passé, *Vieille et Jeune France*, qui a obtenu tant de succès ici après avoir été honorablement remarqué à l'exposition du Louvre.

Citons encore le *Soldat blessé*, de M. Tourneux, l'un de nos collaborateurs, critique intelligent autant que peintre habile, qui prend ses crayons ou ses pinceaux après avoir écrit une page de fraîche et élégante poésie, et qui improvise un pastel puissant et coloré après avoir improvisé une strophe riche de style et d'harmonie. Le soldat blessé de M. Tourneux est un pastel d'un grand caractère et d'une grande expression; son paysage est aussi un pastel fort remarquable, que nous sommes bien aise de rencontrer sur notre chemin, d'abord parce qu'il mérite d'être cité, et puis parce que pour passer des sujets de figures aux paysages, les pastels de M. Tourneux nous servent de transition.

Les paysages de M. Vander-Burch, et ceux de M. Troyon, sont remarquables à peu près au même degré, quoiqu'à des titres très-différents : l'un est calme, consciencieux, régulier; l'autre est emporté, vigoureux, bizarre et hardi : l'un rend avec une assiduité tranquille des sites choisis qui lui plaisent; l'autre improvise d'après quelques croquis, qu'il rajuste à sa façon, sans trop s'inquiéter de l'exactitude des détails qui ont pu accidenter la nature. M. Alphonse Robert est plus exact; mais son paysage, trop détaillé, fatigue le regard par un feuillé travaillé trop menu jusque dans les derniers plans. La Vue prise en Sicile, par M. Ferdinand Perrot, est une jolie petite marine d'un ton très-harmonieux. Les eaux de la mer, légèrement agitées, sont admirablement rendues et pleines de mouvement.

Les aquarelles de M. Pelletier jouissent à Amiens d'une faveur méritée; celles de M. Justin Ouvrié ne sont pas moins bien appréciées que celles de M. William Wyld.

Les paysages de M. Mercey sont, comme toujours, fort joliment faits; celui de M. Nolé est peint avec soin, ainsi que ceux de MM. Maugendre, Géré, Lapito, Loubon, Jessé, Jugelet, Barry, Gengembre, Garnerey, Chacaton, etc.

M. Diaz était représenté à Amiens par une charmante aquarelle, délicieuse pochade où l'on retrouve toute la verve et tout l'imprévu de son capricieux talent; M. Longuet, par un tableau d'intérieur, *l'Antiquaire*, une peinture spirituelle et énergique s'il en fut, mais un peu lourde par places, quoique généralement harmonieuse.

La *Branche de Pêcher* de Mlle Élise Journet arrêtait tous les regards dans la place d'élite qui lui avait été réservée. La vérité intime et saisissante de cette puissante peinture, qui reproduit chaque chose dans sa variété caractéristique, fait souvenir de tout ce que Mlle Journet est capable de faire dans un autre genre; mais la ville d'Amiens, qui a fait l'an passé l'acquisition du *Le Sueur chez les Chartreux*, et l'a fait lithographier pour ses actionnaires, en est au regret de n'avoir pas cette année un tableau de figure de Mlle Journet.

Disons quelques mots, en finissant, des artistes d'Amiens et du département de la Somme. Quelques-uns sont réellement dignes de nos éloges, et font des efforts puissants pour les mériter. M. Lecaron, par exemple, et M. Lefèvre, ont fait des progrès remarquables depuis la dernière Exposition. M. Deneux a exposé une jolie tête d'étude. La *Chapelle de la Vierge* de M. Fellet n'est pas non plus sans mérite, bien que cet artiste nous semble avoir encore besoin de travailler beaucoup avant d'arriver au talent auquel il a droit de prétendre. M. de Foucaucourt est un amateur très-distingué qui a fait hommage à la ville d'Amiens d'un fort joli paysage; ceux de M. Baril sont plus faibles, mais ils annoncent des progrès M. Borély cherche Greuse, mais il ne dessine pas suffisamment, et l'opposition de ses tons est heurtée avec trop de violence. Les portraits de M. Michel sont bien supérieurs; ceux de M. Lebel ne manquent pas de finesse, mais cet artiste ne consulte pas assez la nature. Quand on fait de la peinture comme le *Groupe d'Oiseaux*, et la *Femme de Ménage* de M. Dufourmantelle, on ne devrait pas perdre son temps à des enfantillages comme le *Testament de Louis XVI*.

L'espace nous manque pour parler convenablement des projets d'architecture exposés par MM. Daulé et Lefebvre. Nous ne pouvons que mentionner avec éloges les travaux remarquables qu'ils ont exposé.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.



Florence.

La Galerie degl' Uffizj

(SUITE.)



ENTRONS enfin dans la *Tribuna*.

C'est le nom que l'on donne à la plus vaste, la plus ornée, la plus importante salle du musée *degl' Uffizj*, vrai sanctuaire de l'art, où, de toutes les richesses que possède ce musée, sont réunies face à face les plus précieuses reliques de la statuaire des anciens et les plus admirables œuvres de la peinture des modernes.

La *Tribuna* est une salle octogone, d'un diamètre de vingt-un pieds, ayant la forme d'une coupole, et qu'éclairent de hautes

fenêtres, garnies de rideaux, dont la disposition bien entendue répand une lumière égale et suffisante sur tous les objets. Elle fut ajoutée par l'architecte Buontalenti à la galerie que Vasari avait élevée précédemment. Les arabesques en nacre de perle, dont Poccetti orna le dôme, et un pavé de marbre, sinon d'un goût très-pur, au moins d'une riche matière, complètent sa supériorité sur toutes les autres salles. C'est à ces circonstances qu'elle a dû l'honneur d'être choisie pour rassembler, en un si petit espace, tant de chefs-d'œuvre dont le nom remplit le monde.

Le plus célèbre morceau de sculpture est la *Vénus* dite *de Médicis*. Elle fut trouvée, vers le milieu du quinzième siècle, à Tivoli, dans la *villa Adriana*, avec plusieurs autres statues grecques. Elle était alors brisée en treize endroits, au cou, au milieu du corps, aux cuisses, aux genoux, au-dessus des pieds. Mais il fut aisé, les ruptures étant régulières, de rajuster tous ces morceaux. Néanmoins, on fut obligé de restaurer le bras droit dans toute sa longueur, et le bras gauche jusqu'au coude. Ces restaurations, quoique faites avec intelligence et bonheur, se font cependant bien reconnaître, et présentent, surtout dans les mains, une sorte de gaucherie maniérée qui n'est pas dans le reste de l'ouvrage antique. Cette Vénus fut apportée à Florence vers 1680, sous le pontificat d'Innocent XI et le gouvernement de Côme III. Ce fut alors qu'elle prit le nom qui lui est resté.

Petite et mignonne, comme on sait, car elle n'a pas tout à fait 4 pieds 10 pouces de l'ancienne mesure française, la Vénus de Médicis passe pour le modèle des proportions de la femme, comme l'Apollon du Belvédère pour le modèle des proportions de l'homme. Le travail est d'ailleurs si parfait, la tête si belle, le corps si gracieux, tous les détails si fins, et l'ensemble si plein de charmes, que l'on n'aurait point manqué d'attribuer cette statue aux plus célèbres sculpteurs antiques, à Phidias, Praxitèle, Polyclète ou Scopas, par exemple, si une inscription gravée sur sa base, et fidèlement copiée, dans le quinzième siècle, de l'inscription primitive, n'apprenait qu'elle est due au ciseau de Cléomène, fils d'Apollodore, Athénien. Peut-être ce Cléomène est-il le même qu'un Alcamène, d'Athènes, duquel Pline (*Lib.* 34, *cap.* 8) cite une fameuse Vénus qui était à Rome de son temps. Sinon, c'est un artiste inconnu et que cette œuvre seule nous a révélé. Elle suffit, du reste, pour le placer au premier rang, car, si les copies et le moulage ne l'avaient pas répandue avec profusion, la Vénus de Cléomène mériterait assurément qu'on fît, pour l'admirer, le voyage de Florence, comme on allait jadis de toute la Grèce au temple de Gnide admirer la Vénus de Praxitèles, celle de qui l'on disait qu'elle était parmi les Vénus ce que Vénus était parmi les déesses, et chez qui le sentiment, l'expression de la vie, éclataient avec tant de vérité, qu'Ovide affirmait que, si elle restait sans mouvement, c'était parce que la majesté divine lui commandait l'immobilité :

Virginis et vera facies, quam vivere credas,
Et, si non obstet reverentia, posse movere.

On attribue au même sculpteur, à Cléomène, mais sans autre preuve qu'une certaine similitude dans le style et l'exécution, un autre chef-d'œuvre de la galerie *degl' Uffizj*, presque aussi célèbre que la Vénus, le petit Apollon, haut de quatre pieds, qu'on appelle l'*Apollino*. Celui-ci a, sur la Vénus, l'avantage d'être entièrement composé de morceaux antiques, avantage bien rare et d'un prix inestimable. Si l'Apollon du Belvédère peut être justement appelé le modèle du sublime, l'Apollino mérite également d'être appelé le modèle du gracieux. Cette réflexion, que le judicieux Mengs a consignée dans ses œuvres (tome II, page 47), est aussi la première qui vienne à l'esprit de l'observateur. L'attitude pleine de désinvolture et d'abandon, le mouvement svelte et délié, les formes charmantes, l'expression de tête riante et d'une finesse un peu maligne, tout concourt à faire de l'Apollino la plus gracieuse figure qui puisse apparaître à l'imagination créatrice du statuaire. Le travail du ciseau n'est pas moins achevé. On doit admirer surtout l'exécution de la chair, de la peau, qui sont rendues avec une délicatesse, une *morbidezza*, comme disent les Italiens, capable de faire illusion. C'est ce procédé que semble avoir imité Canova dans la belle exécution de sa *Madeleine*.

L'*Apollino* n'est à la galerie de Florence que depuis 1780. Il y avait été dès longtemps précédé par le *Faune*, morceau du meilleur siècle de la statuaire grecque, dont Michel-Ange retoucha les bras et la tête, mais avec tant de bonheur et de goût, que cette restauration n'est pas appréciable, et que l'œuvre entière semble de la même main. Ce Faune, entièrement nu, que Maffei regarde comme l'une des plus belles statues que nous ait léguées l'antiquité, et que l'on attribue communément à Praxitèles, sans autre garantie cependant que la perfection même du travail, est représenté jouant, avec les mains, des *crotales*, ou petites cymbales grecques, et avec le pied droit, du *scabile*, petit instrument formé par un soufflet, et qui rendait un son assez semblable à celui de ces chiens ou de ces oiseaux de bois dont s'amusent les enfants. Il est, comme tous les Faunes, gai, vif, plein de pétulance et de légèreté.

Près de lui se trouve le fameux groupe des *Lutteurs* (la Lotta). Son mérite principal, ainsi que dans le Laocoon, est de représenter avec une précision parfaite, non plus le corps humain à l'état d'immobilité, mais des corps en mouvement, de représenter la tension des muscles, le gonflement des veines, tous les phénomènes de la force active, tous les efforts du combat. Sous ce rapport, le groupe des *Lutteurs* peut défier l'observation du plus sévère anatomiste, comme il peut défier le jugement de l'artiste le plus difficile, pour la précision du dessin et l'élégance des lignes, dans cet enchevêtrement de membres que présentent deux hommes aux prises. L'expression, d'ailleurs, ne manque pas plus que l'exactitude anatomique. La tête du vaincu, qui est de l'antique pur, offre bien, dans son œil morne, dans ses traits stupéfaits et convulsifs, le dépit, le chagrin, la fureur impuissante; tandis que la tête du vainqueur, quoique terminée par des retouches modernes, respire toute la satisfaction, tout l'orgueil de la victoire.

Reste une figure difficile à nommer, dont nous avons une copie en bronze dans le jardin des Tuileries. C'est un homme au visage commun et grossier, au front déprimé, à la chevelure courte et rude, dont l'attitude gênée ne le présente ni assis ni à genoux, qui est accroupi devant une pierre sur laquelle il aiguise un couteau. Les Italiens l'appellent l'*Arrotino*, mais nous lui avons donné plusieurs noms, le *Rémouleur*, le *Rotateur*, et aussi l'*Espion*, parce que sa tête tournée

et son regard en l'air semblent exprimer que son attention se porte sur tout autre chose que son action manuelle. Les uns ont vu dans cette figure un Cincinnatus, d'autres un Manlius Capitolinus, d'autres Milicus ou Accius Navius; ceux-là prétendent que c'est l'esclave qui découvrit la conspiration des fils du premier Brutus pour rétablir les Tarquins; ceux-ci que c'est l'esclave qui surprit la conjuration de Catilina. Mais toutes ces suppositions sont tombées devant l'évidence. Parmi les pierres gravées de la collection actuelle du roi de Prusse, il en est une, décrite par Winckelmann, qui représente le supplice de Marsias. Devant le condamné, déjà lié à l'arbre, se trouve la figure, exactement semblable à l'*Arrotino*, du Scythe qui fut chargé d'écorcher le malheureux rival d'Apollon. On retrouve le même personnage, ayant la même attitude, dans toutes les représentations de l'histoire de Marsias, dans un bas-relief de l'ancien Saint-Paul hors des murs, à Rome, dans un autre bas-relief de la galerie Borghèse, et sur le revers de plusieurs médailles antiques. Il est hors de doute, comme l'affirme l'antiquaire Zannoni, dans ses *Illustrazioni* de la galerie de Florence, que le Rémouleur, le Rotateur, l'Espion, le Cincinnatus, l'esclave surprenant le secret des conjurations, tous ces personnages enfin, ne sont autres que le Scythe qui écorcha Marsias.

Ces excellentes statues antiques, au centre desquelles siége en reine la Vénus de Médicis, sont rangées face à face, et en rond, sous la rotonde de la *Tribuna*. Les tableaux, suspendus aux murailles, forment autour d'elles un cercle plus vaste. J'aurais désiré, je l'avoue, qu'il y en eût un moindre nombre, pas plus, au besoin, que de statues, mais qu'ils eussent pu tous également lutter de mérite et de célébrité avec ces admirables restes de l'art ancien. Au lieu de cela, bien des morceaux, comme tant d'hommes, hélas! dans la société, sont au-dessous de leur place, en ce sens qu'ils ne répondent pas suffisamment à l'honneur qu'on leur a fait en les introduisant dans la *Tribuna*. Pourquoi, par exemple, un Schidone très-enfumé et presque invisible? pourquoi un Domenico de Paris Alfani, peintre qui n'est guère connu que pour avoir été condisciple de Raphaël sous le Pérugin? pourquoi un Clovis Carrache, que ce nom de famille écrase? Voilà pour les noms propres. Il en est ainsi de certains tableaux de maîtres. Assurément Jules Romain, Guide, Guerchin, Ribera, méritent bien l'entrée du sanctuaire. Mais les œuvres qui les y représentent sont-elles au niveau de la renommée de leurs auteurs et de la célébrité du lieu? Connaîtra-t-on bien Jules Romain par sa pauvre *Madone*, Guide par sa *Vierge* à mi-corps, Guerchin par son *Endymion endormi*, Ribera par son *Saint Jérôme* écoutant la trompette miraculeuse? non; il faudra qu'on aille retrouver ces maîtres à Rome, à Bologne, à Naples. Pour Guerchin, il suffisait de sa *Sibylle Samie*, bien supérieure à l'*Endymion*, et dans laquelle éclate sa merveilleuse entente du clair-obscur; pour les autres, il valait mieux qu'ils fussent tout à fait absents.

Parlons des grands noms dignement représentés.

Des écoles étrangères, il n'y a qu'Albert Durer, Lucas de Leyde, Van Dyck et Rubens. Ils ont là, le premier, une *Adoration des Rois* du plus haut style; le second, un beau *Christ couronné d'épines*; le troisième, deux magnifiques portraits, celui de Charles-Quint, à cheval, auquel un aigle apporte la couronne de laurier, et celui d'un personnage, vu presque jusqu'aux pieds, que l'on croit être Jean de Montfort; le quatrième, enfin, une vigoureuse et brillante allégorie représentant Hercule entre Vénus et Minerve, ou la Force entre le Vice et la Vertu, c'est-à-dire cette allégorie qu'on trouve dans Xénophon, et que Socrate racontait à Aristippe pour l'encourager à l'étude de la sagesse. L'école florentine est naturellement la mieux dotée parmi les écoles italiennes. Après un très-bon tableau de Pérugin, qui représente le sujet favori de son temps, une *Madone* assise entre quelques bienheureux, dans une sorte de temple ou composition architecturale ouverte sur la campagne, il faut citer, pour marcher à peu près par ordre de dates, une bien précieuse curiosité; c'est un tableau de chevalet, peint par Michel-Ange. Je n'en ai vu que deux, au moins authentiques, dans toute l'Italie. Celui-ci réunit, dans une forme ronde, la Vierge agenouillée qui présente, par-dessus son épaule, l'enfant Jésus à saint Joseph, et, sur les derniers plans, des figures nues, comme sortant du bain. Il fut fait pour un certain gentilhomme de Florence nommé Agnolo Doni, lequel, ayant d'abord trouvé trop élevé le prix fixé par Michel-Ange (70 écus), s'empressa d'en donner le double, que lui demanda fièrement l'auteur, dans la crainte que celui-ci n'augmentât encore la valeur de son œuvre. On sait que Michel-Ange faisait profession de n'estimer que la fresque, et de mépriser la peinture de chevalet. « C'est, disait-il, une occupation de femme. » On aurait pu, quand il en conseillait ainsi l'abandon, lui répondre, comme au renard qui a la queue coupée :

> Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra.

Le fait est qu'il n'a pas réussi dans ce genre. Bien que Vasari cite ce tableau de la galerie *degl'Uffizj* comme l'un des plus beaux parmi le très-petit nombre de ceux qu'a laissés Michel-Ange, il ne faut y chercher, cependant, ni la simplicité de la composition, ni le moelleux de la touche, ni l'expression fine et gracieuse. C'est un sujet tourmenté, un pêle-mêle de têtes et de bras, du plus hardi dessin sans doute, et même d'une grande finesse d'exécution, mais auquel ses contours durs et son coloris sec enlèvent tout charme et tout agrément.

Comme Michel-Ange, si grand à la chapelle Sixtine, est terrassé, est écrasé dans la *Tribuna* par son jeune rival! Cette salle réunit six ouvrages de Raphaël, que l'on peut ranger ici dans l'école florentine, puisqu'il en est sorti pour fonder l'école romaine. Par une heureuse rencontre, ils sont de ses trois manières, et marquent ainsi les commencements, les progrès et la perfection de cet incomparable génie, que la mort seule empêcha de marcher à une perfection plus grande encore. De sa première manière, il y a le portrait d'une dame florentine inconnue, vue à mi-corps, assise, et qui est peinte dans le goût de Léonard de Vinci, avec la même finesse, mais avec plus de timidité. De la seconde manière, il y a deux *Saintes Familles*, toutes deux composées seulement de la Vierge et des deux enfants, toutes deux sur bois avec des fonds de paysages. L'une, connue sous le nom de la *Vierge au Chardonneret (la Madonna del Cardellino)*, fut faite pour un certain Lorenzo Nasi, et à Florence, lorsque Raphaël vint dans cette ville, attiré par la réputation de Léonard. Je puis me dispenser de parler longuement de cette composition ravissante, où l'on voit la Vierge assise, un livre à la main, tandis que l'enfant Jésus, debout entre ses jambes, et le pied sur son pied, pré-

sente un oiseau à son jeune ami saint Jean, avec cet ineffable regard de sainte affection que Raphaël lui a quelquefois prêté. Elle vient, en effet, d'être récemment gravée, et très-heureusement, par un jeune artiste français plein de talent et d'avenir, M. Martinet. L'autre *Sainte Famille*, qui n'a, que je sache, aucun nom particulier, est plus étudiée peut-être, et d'une composition plus vive, plus animée; les têtes, surtout celles des deux enfants, ont une grâce et une vérité parfaites; et pourtant ce tableau est moins attrayant que l'autre, qui, plus simple et plus modeste, est d'un effet vraiment enchanteur.

De la troisième manière de Raphaël sont ses trois autres ouvrages, *Saint Jean dans le Désert*, les portraits de *Jules II* et de la *Fornarina*. Le *Saint Jean*, dont l'unique défaut est peut-être une trop grande jeunesse, est très-connu, parce qu'il en fut fait plusieurs répétitions dans l'atelier de Raphaël, et si bonnes, que l'on a longtemps mis en doute quel était le véritable original. Mais une circonstance matérielle, jointe à son éclatante beauté, décide la question pour le *Saint Jean* de la *Tribuna*: c'est qu'il est sur toile, et toutes les répétitions sur bois. Or, l'on sait que le *Saint Jean* primitif, destiné au cardinal Colonna, qui en fit cadeau à son médecin Giacomo da Carpi, des mains duquel il passa dans la galerie Médicis, fut peint sur toile. Tout le détail du tableau répond, d'ailleurs, à cette démonstration. Quant aux deux portraits, celui d'un pape et celui d'une courtisane, ils pourraient être surpris de se trouver ensemble, s'ils n'étaient rapprochés et comme apparentés par l'égal mérite de l'exécution. Le portrait de *Jules II*, dont il existe aussi deux répétitions dans la galerie du palais Pitti, et une autre à la *National-Gallery* de Londres, est d'une conservation, d'une vivacité de coloris, qui semblent incroyables après plus de trois siècles; et le portrait de la *Fornarina*, fait à l'époque et dans le style de l'admirable *Suonatore di Violino*, que nous trouverons à Rome, est aussi une de ces œuvres étonnantes que nulle description, nul éloge, ne peuvent suffisamment faire connaître et apprécier. On a cependant quelque déplaisir à voir le visage si frais, les traits si riants, si pleins de vie et de santé, de cette beauté funeste dont l'amour égoïste et jaloux abrégea, dit-on, les jours précieux du plus grand des peintres. La *Fornarina* est représentée dans un costume assez bizarre; vêtue à peu près comme une bacchante, elle porte sur l'épaule gauche une peau de panthère, la même que Raphaël peignit dans le *Saint Jean* et dans le tableau de la *Madonna dell' Impannata*. A l'époque où Vasari écrivit son livre, le portrait de la Fornarina appartenait à Matteo Botti, *guarda-robba* du grand-duc Côme Ier, auquel il le laissa par testament.

La *Tribuna* ne possède rien de Léonard de Vinci; mais un tableau qui lui fut longtemps attribué, et qui est de son éminent élève Bernardino Luini, représente honorablement son école; c'est une *Hérodiade* à mi-corps, recevant de la main du bourreau la tête de saint Jean-Baptiste. Je crois avoir fait un suffisant éloge de ce tableau et de son auteur, en disant qu'on l'avait longtemps cru de Léonard. Les deux autres grands Florentins, Fra Bartolomeo della Porta et Andrea del Sarto (Andrea Vannucci), que nous aurons occasion de mieux apprécier dans la galerie du palais Pitti, ont ici de simples échantillons, mais dignes de noms si célèbres. Les prophètes *Job* et *Isaïe*, par Fra Bartolomeo, sont peints dans la grande manière de son *Saint Marc*, sans l'égaler pourtant. Quant à la *Madone* d'Andrea del Sarto, qu'il a représentée sur un piédestal entre saint François et saint Jean l'Evangéliste, c'est un des plus parfaits ouvrages de ce peintre éminent, où l'on peut admirer, d'une part, la composition toujours harmonieuse, l'expression des têtes, la grâce des attitudes; de l'autre, la finesse du pinceau, la transparence des couleurs, la merveilleuse perfection du clair-obscur. On peut citer encore, comme sortant de l'école florentine, un *Massacre des Innocents*, vaste composition réunissant plus de soixante-dix figures en différents groupes, peinte par Daniel de Volterre, élève et imitateur de Michel-Ange, par lequel il fut souvent aidé.

Passons aux autres écoles. Corrège, dont nous avons trouvé les plus grandes compositions au musée de Parme, a quatre ouvrages dans la *Tribuna*: une *Tête d'Enfant* presque colossale, étude peinte sur papier; une *Tête de saint Jean-Baptiste* dans le bassin; une *Vierge en Egypte*, tenant l'enfant Jésus, charmant petit tableau qu'il fit à vingt ans pour l'église des Franciscains de Parme, qui le lui payèrent cent ducats; enfin une autre *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, présent d'un duc de Mantoue à Côme II des Médicis: ce dernier ouvrage, le plus important des quatre, rappelle bien toute la beauté de l'expression, toute la tendresse de sentiment, toute la fraîcheur de coloris, qui distinguent Corrège. Il est, d'ailleurs, remarquable par un détail assez bizarre: la même draperie qui enveloppe le corps de la Vierge, lui sert aussi de coiffure par l'un des bouts, tandis que sur l'autre bout est couché l'enfant Jésus; de sorte qu'il serait éveillé par le moindre mouvement de la tête de sa mère. Cette circonstance, un peu puérile peut-être, semble expliquer l'immobilité des personnages, et donne au spectateur comme une sorte d'anxiété qui n'est pas sans charme. Après Corrège viennent deux de ses imitateurs, le Parmigianino et Baraccio, pour lesquels, je l'avoue, je ne professe pas une admiration bien vive, parce qu'ils ont outré, le dernier surtout, ce que le style de leur maître a de maniéré et de mignard, sans l'avoir égalé, même de loin, dans ses qualités merveilleuses.

L'école vénitienne n'a pas de nombreux représentants dans la *Tribuna*. Rien de Bellini, rien de Tintoret, rien de Sebastiano del Piombo; un seul Paul Véronèse, la *Madone* et le *Bambino*, entourés de saint Jean, de saint Joseph et de sainte Catherine, ouvrage important, quoique les figures soient à mi-corps, et qui méritait une meilleure place que le dessus de la porte; mais, en revanche, trois morceaux de Titien, et du premier ordre. D'abord, ses deux *Vénus*, placées face à face, et dont la réunion augmente encore le prix. Elles sont bien connues par des copies et des gravures. L'une, qui est un peu plus grande que nature, et derrière laquelle se tient debout un Amour, s'appelle improprement la *Femme de Titien*. L'autre, qui représente, à ce qu'on croit, la maîtresse d'un duc d'Urbin ou de l'un des Médicis, est connue en France sous le nom de la *Vénus au petit chien*. Toutes deux sont entièrement nues, et peintes de cette touche vigoureuse et tendre dont Titien seul eut le secret. La dernière, cependant, supérieure à l'autre par la finesse du dessin, le charme de l'attitude, la beauté du visage où respire la volupté, jouit à juste titre d'une plus grande renommée. Il y avait une difficulté immense à peindre ce corps de femme, dont la vie seule colore un peu la blancheur, étendu sur un drap blanc, en avant d'un

fond éclairé, lumineux, n'ayant enfin autour de lui nul contraste, nul repoussoir. Titien s'est joué à plaisir d'une telle difficulté, et sa Vénus mérite de tous points qu'on la nomme, comme fait Algarotti, la rivale de la Vénus de Médicis. Au-dessous d'elle se trouve un excellent et magnifique portrait du cardinal Beccadelli, que Titien peignit à Venise en 1552, lorsque ce prélat y vint en qualité de nonce du pape. L'artiste était alors dans sa soixante-quinzième année; mais comme il peignit encore vingt ans plus tard, c'est presque un ouvrage de jeunesse.

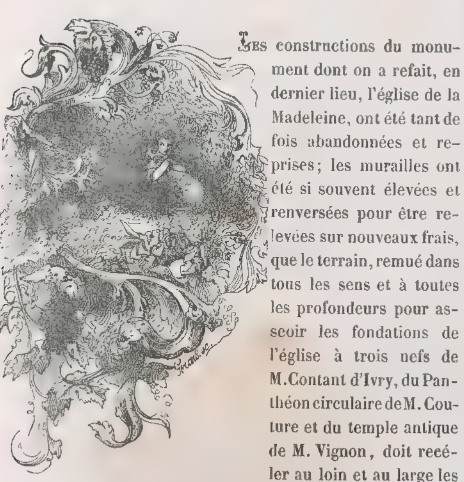
Les Bolonais ne sont pas plus nombreux que les Vénitiens. Une *Bacchante* d'Annibal Carrache, un beau portrait du cardinal Agucchia, de Dominiquin, et un *Saint Pierre devant la croix*, de Lanfranc, avec les ouvrages de Guide et de Guerchin que j'ai déjà cités, forment toute la part de l'école bolonaise. Que l'on y ajoute trois tableaux du vieux Mantegna, une *Circoncision*, une *Adoration des Rois*, une *Résurrection*, tous trois peints dans un grand style, avec sa patience et sa correction ordinaires, et l'on aura le catalogue complet de cette célèbre collection de la *Tribuna*, l'une des plus riches, assurément, et des plus admirables qu'il y ait au monde.

(*La suite au prochain numéro.*)

Louis VIARDOT.

L'ÉGLISE DE LA MADELEINE.

Construction.



Les constructions du monument dont on a refait, en dernier lieu, l'église de la Madeleine, ont été tant de fois abandonnées et reprises; les murailles ont été si souvent élevées et renversées pour être relevées sur nouveaux frais, que le terrain, remué dans tous les sens et à toutes les profondeurs pour asseoir les fondations de l'église à trois nefs de M. Contant d'Ivry, du Panthéon circulaire de M. Couture et du temple antique de M. Vignon, doit receler au loin et au large les traces des divers plans adoptés par les architectes qui se sont succédé dans la direction de cette laborieuse entreprise. Ces remaniements successifs n'ont pas laissé de vestiges bien sensibles dans toute la partie de l'édifice qui est au-dessus du sol, car, le projet de M. Vignon n'ayant rien respecté de ce qui avait été bâti par M. Couture, qui n'avait eu lui-même aucun égard pour les dispositions arrêtées par M. Contant, il résulte de cette destruction absolue des travaux antérieurs que le monument actuel est parfaitement homogène dans sa distribution générale; la masse apparente du monument est exactement telle que l'a voulue l'architecte, et, à cela près de quelques remaniements intérieurs, c'est encore aujourd'hui le Temple de la Gloire dont l'empereur Napoléon avait ordonné l'érection.

Mais il en est tout autrement de la partie des constructions enfouies au-dessous du sol. Ici les massifs de maçonnerie se heurtent, s'entassent et s'enchevêtrent; des fondations de toutes les époques se combinent dans un assemblage tellement compliqué, qu'on a quelque peine à retrouver les supports du monument actuel au milieu de ce chaos de bâtisses incohérentes.

En effet, si jamais il vous prenait fantaisie de visiter les caveaux de l'église de la Madeleine, vous reconnaîtriez bien vite, aux dispositions étranges du plan de ces fondations, des formes évidemment rajustées après coup pour satisfaire à des convenances qui n'étaient pas dans la pensée des premiers architectes. Ce sont, à droite et à gauche, des murailles massives sortant de terre pour aller soutenir le sommet d'une voûte, et puis des blocs énormes de maçonnerie dressés ici et là jusqu'à la rencontre de l'inclinaison de cette voûte, et puis un assemblage de murs qui se rencontrent suivant tous les angles possibles; des parties circulaires, des parties à pans coupés, des figures régulières et irrégulières qui semblent distribuées au hasard, des passages étroits entre une paroi perpendiculaire et une paroi inclinée, couloirs inexplicables le long desquels on est obligé de se glisser de travers, de se pencher de côté et de s'avancer en rampant; et puis des espaces moins resserrés, mais non pas moins bizarrement disposés, à travers lesquels on monte et l'on descend sans pouvoir reconnaître où l'on va ni d'où l'on vient; souterrains vraiment infernaux, caveaux fantastiques dont la description ne serait pas indigne de figurer dans le plus terrible des romans enfantés par l'imagination d'Anne Rattcliff.

Cependant, avec un peu de sang-froid et beaucoup de persévérance, on finit par s'orienter au milieu de cette anarchie de moellons et de pierres de taille.

D'abord, on reconnaît l'église de M. Contant d'Ivry avec ses trois nefs, celle du milieu formant une vaste salle, que l'on a, je ne sais trop pourquoi, remblayée jusqu'à la hauteur de la naissance des voûtes, et les deux autres coupées par le milieu dans le sens de leur longueur par des constructions plus modernes; puis on retrouve çà et là des appendices de la vaste rotonde de M. Couture; puis on s'aperçoit que les murailles étranges qui vont soutenir le sommet des voûtes latérales ne sont autre chose que les fondations des murs latéraux du temple de M. Vignon.

On ne saurait imaginer ce que le sol contient de matériaux enfouis, que les architectes n'ont pas daigné retirer de terre lorsqu'ils sont devenus inutiles par suite des modifications survenues soit au plan, soit à la destination de l'édifice. Il y a là une masse de fondations capable de porter une pyramide, et la

plus grande partie de ces massifs de pierres de taille ne répond aucunement aux nécessités de la construction actuelle, et devient par conséquent absolument superflue ; mais on n'a pas jugé à propos de les tirer de terre chaque fois que les dispositions nouvellement adoptées sont venues rendre à peu près inutiles les fondations antérieures, parce que l'on a considéré que l'accumulation de ces blocs de maçonnerie donnerait au terrain une consistance prodigieuse, et qu'enfin le monument serait à peu près aussi solidement établi que s'il eût été fondé sur le roc.

Pour se faire une idée exacte de tout cela, il faut de toute nécessité être descendu dans les catacombes de la Madeleine, avoir mesuré ces masses de pierre, retrouvé la destination primitive de chaque chose, en avoir reconnu l'inutilité ou l'importance dans l'état actuel du monument; car tout ce développement de maçonnerie, superflu maintenant et à peu près sans emploi, a eu, dans chacune de ses parties, une destination positive; chacune des fondations dont on peut retrouver la trace a porté un édifice presque entièrement achevé.

Qui est-ce qui s'attendrait cependant, à l'aspect de ce temple antique dont on a jugé à propos de faire une église, à trouver trois nefs dans ses fondations? Qui est-ce qui serait allé y chercher les vestiges d'une rotonde élevée sur les plans du Panthéon d'Agrippa?

C'est comme cela pourtant, et toutes ces constructions successives ont laissé sous le sol des traces tellement caractérisées, qu'on parvient facilement à se rendre compte des rapports de chacun des projets avec tous les autres. Ainsi, l'on reconnaît tout d'abord que le monument actuel, avec son péristyle, occupe, à peu de chose près, la même étendue en largeur qu'occupait jadis l'église à trois nefs de M. Contant, mais avec des dispositions essentiellement différentes. Les colonnes latérales, par exemple, reposent exactement sur les fondations des murs extérieurs de l'ancien édifice; mais les murailles qui ferment le temple à droite et à gauche s'élèvent précisément sur le plan de l'axe de la voûte des basses nefs du projet primitif, et porteraient à faux sur le sommet de cette voûte, si l'on n'avait pas eu la précaution de l'étayer par des massifs de maçonnerie capables de compenser la surcharge. Quant à ces blocs de pierres de taille accumulées les unes sur les autres jusqu'à la rencontre de l'inclinaison de la voûte, dont nous avions tant de peine à nous rendre compte tout à l'heure, ce sont tout simplement les supports des colonnes intérieures qui divisent l'église en trois travées couronnées chacune par une coupole.

Ainsi tout s'explique bientôt, et avec un peu d'attention on parvient sans grande peine à se rendre compte des dispositions qui semblaient d'abord les plus inexplicables.

Mais il est temps de sortir de ces lugubres caveaux où reste enseveli, pour ainsi dire, le secret des constructions primitives, et où tout homme de sens le saurait retrouver, à défaut de tout document authentique, plus facilement sans doute et en moins de temps que l'on n'est parvenu à arracher à la terre le mystère des existences antédiluviennes, enfoui sous le sol avec les ossements fossiles.

Au-dessus du sol, la construction est des plus simples et des plus naturelles qu'il soit possible de rencontrer, et cela jusqu'à la hauteur de l'entablement.

C'est d'abord un large escalier qui conduit jusqu'au niveau du sol intérieur, sur le plan duquel se trouvent posées les bases des colonnes du péristyle; puis viennent les colonnes elles-mêmes, leurs fûts cannelés et leurs chapiteaux, les murailles avec leurs niches extérieures, leurs marbres intérieurs et le singulier ajustement de colonnes ioniennes qui leur a été adossé après coup; tout cela parvient sans trop d'encombre à la hauteur de l'architrave. Jusqu'ici la difficulté n'était pas grande, il s'agissait tout bonnement de poser des pierres sur d'autres pierres, sans autre précaution que celle de choisir convenablement les matériaux. Nous devons reconnaître qu'il n'y a trop rien à reprendre dans cette partie de la construction; cependant nous avons remarqué que les pierres de la base et des parties inférieures de quelques-unes des colonnes qui soutiennent le fronton postérieur avaient éclaté sous le poids de la masse qu'elles supportent, soit qu'il y ait eu quelque tassement dans cette partie, ou que la pierre n'ait pas été aussi bien choisie que dans le reste de la colonnade, ou bien encore qu'elles n'aient pas été posées avec autant de soin ni mises d'aplomb avec la même exactitude. Quoi qu'il en soit, le mal est réparé maintenant, et il n'en résulte d'autre inconvénient que celui d'avoir en cet endroit des bases formées de cinq ou six pièces rapportées, tandis qu'elles sont formées de trois blocs seulement dans l'état normal de la construction; cela est assez peu important, comme on peut voir.

Nous n'insisterons pas aujourd'hui sur la convenance des rajustements pratiqués à l'intérieur lorsqu'il a fallu transformer le temple de la Gloire en église catholique; nous aurons occasion de nous en occuper particulièrement en traitant des rapports de la forme avec la destination du monument.

Arrivés à l'entablement, les difficultés devenaient plus considérables, et nous avions compté que l'architecte aurait assez de confiance dans les matériaux qu'il voulait paraître employer exclusivement, pour ne pas les renforcer de supports étrangers au système de construction qu'il semblait avoir adopté. Qui ne croirait en effet, à ne considérer que les plates-bandes extérieures de cet entablement colossal, que tout cela se tient debout par sa propre masse et par la solidité des matériaux? Cependant il n'en est rien. Cet assemblage de pierres qui forment l'architrave est un assemblage menteur, et l'intérieur de la maçonnerie recèle des supports secrets dont l'apparence extérieure du monument ne laisse pas même soupçonner l'existence. Il y a une armature de fer qui soutient cette architrave : cette longue frise et cette large corniche ne sont qu'un placage superficiel.

Dans la réalité, toutes ces colonnes corinthiennes servent de point d'appui à une série d'arcs en ogives du sommet desquels pend un étrier qui descend jusqu'à l'architrave, et soutient, au moyen d'une solide armature, la plate-forme qui règne au-dessus de l'entre-colonnement.

C'était bien la peine de recourir aux formes de l'architecture grecque, la plus logique et la plus rationnelle de toutes les architectures, pour cacher sous ce revêtement fastueux les mensonges d'une construction essentiellement différente; c'était bien la peine de montrer un entablement, quand il faut le soutenir par des liens en fer, soutenus eux-mêmes par des arceaux qui se dissimulent dans l'épaisseur des murailles! Qu'est-ce donc que l'architecture, si ce n'est pas en même temps l'art et la science de la construction? et depuis quand l'art et la science ne sont-ils plus faits pour s'appuyer l'un

sur l'autre, comme des frères qui tendent au même but et arrivent à un résultat unique par des voies différentes? Quoi! l'on viendra nous faire un placage d'ornements étudiés avec plus ou moins de goût sur des formes avec lesquelles ils n'auront aucun rapport, et l'on aura la prétention d'avoir fait de l'art, comme si l'art n'était pas une chose sérieuse et qu'il fût permis de le réduire au rôle abject d'un saltimbanque destiné à faire la parade à la porte de la science!

Ce n'est pas ainsi que nous entendons l'architecture, ce n'est pas ainsi que nous entendons le rôle respectif de l'art et de la science, dans cet accouplement fécond qui a produit tous les monuments grands et petits qui font la gloire des nations. La science arrête les formes suivant la nature des matériaux et la destination de l'édifice, et l'art vient ensuite qui décore ces formes, et, bien loin de les altérer en rien, ne fait que les caractériser davantage. Hors de là vous ne ferez que des bâtisses incohérentes, et jamais rien qui puisse s'appeler de l'architecture.

Si vous voulez faire de l'architecture grecque, employez des matériaux analogues à ceux que les Grecs avaient à leur disposition; mais cherchez d'autres formes si vous voulez bâtir avec des matériaux de nature différente. Car, soyez bien persuadés que les hommes d'art des populations helléniques auraient donné d'autres formes à leurs monuments, d'autres proportions à leurs colonnes, s'ils avaient eu à les construire avec de la fonte ou de la pierre de Paris; les Grecs avaient trop de respect pour la saine raison, ils étaient dans un ordre d'idées trop logique, pour jamais permettre que l'apparence d'un monument fût en contradiction avec sa réalité. Nous disons les Grecs, et les Grecs seulement, malgré l'autorité que l'on a coutume d'accorder aux exemples tirés de l'architecture romaine, parce que les Romains, qui ne faisaient comme nous que de l'art de seconde main, se sont laissé entraîner parfois aux plus singulières aberrations.

Mais voilà que nous nous laissons entraîner nous-mêmes dans les considérations générales; au reste, ce sujet est tellement vaste et fécond que nous aurions trouvé bien d'autres choses à dire à propos de l'entablement de la Madeleine et des étriers qui le soutiennent; mais nous trouverons bien d'autres occasions d'y revenir.

Dans le reste du monument, les coupoles seules présentaient des difficultés pratiques dans la disposition et l'étude des pendentifs, mais ces difficultés sont à peu près réduites à rien par l'emploi des masses énormes avec lesquelles les arêtes des voûtes ont été construites; c'est au point que tout l'ensemble fonctionne, à peu de chose près, comme une voûte ordinaire, et qu'il n'y a pas, à vrai dire, de véritables pendentifs, sinon à l'état purement rudimentaire.

La charpente en fer couverte d'une toiture en cuivre est un ouvrage très-remarquable, aussi bien par l'étude des points d'appui que par celle des dispositions générales. C'est une œuvre hardie et bien entendue, dont tout le mérite, si nous sommes bien informés, doit être attribué à l'architecte actuel du monument. On pourrait lui reprocher avec raison de l'avoir faite beaucoup plus forte qu'il n'était nécessaire, mais on ne doit pas oublier que lorsque M. Huvé a entrepris ce travail, c'était une des premières tentatives qui eussent été faites en ce genre; et, dans tous les cas, ne valait-il pas mieux aller au delà que de rester en deçà de la force nécessaire?

Nous avons suivi la conduite des eaux, depuis le comble jusqu'aux puisards où elles vont se perdre, et partout nous avons trouvé les dispositions adoptées pour ce service parfaitement entendues. Les matériaux employés dans la construction de l'église de la Madeleine sont d'un choix généralement admirable; cependant on rencontre en certains endroits, dans la partie supérieure du monument, des pierres d'une qualité bien inférieure à celles dont on s'est servi dans tout le reste de l'édifice; il en est même qui sont tellement molles et inconsistantes, qu'on parvient à les rayer profondément avec l'ongle seulement. Il est vrai de dire que nous ne les avons rencontrées que là où elles n'ont absolument rien à porter et où elles fonctionnent seulement comme remplissage. Mais il nous a semblé que, dans les constructions publiques, dans les monuments élevés aux frais de l'État, les matériaux de qualité inférieure ne devraient pas être admis, même comme remplissage.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Messe nouvelle de M. Julien Martin, à Saint-Germain-l'Auxerrois.



On entend dire que la musique religieuse se perd en France, que les chapelles dépérissent, et que le nombre des hommes capables de bien diriger ces nobles et utiles établissements diminue chaque jour. D'un autre côté, arrivent des gens qui glorifient l'état de plus en plus prospère de l'enseignement musical, comptent les milliers de chanteurs ou tout au moins de musiciens que la méthode Wilhem verse chaque année dans nos populations, supputent le nombre des chœurs qui se forment peu à peu dans nos églises, désignent les temples d'où une dévotion étroite et mal conseillée avait jusqu'à ce jour banni la pompe du plus touchant des arts religieux, et qui invoquent aujourd'hui son secours. On cite toutes les messes et autres compositions de moindre importance auxquelles cet état de choses a déjà donné naissance, et l'on dit que sous l'Empire et dans les premières années de la Restauration, on ne voyait et l'on n'entendait rien de semblable. Ces deux opinions si différentes sont loin d'être aussi contradictoires qu'elles le paraissent. Il est certain que le nombre des lecteurs de musique a plus que décuplé depuis vingt ans, et, sans parler même des cours de MM. Wilhem, Pastou, et de leurs élèves qui sont de véritables musiciens, il faut avouer que tous les marchands de méloplaste, mnémonique musicale, main harmonique, et autres inventions de même farine, ont beaucoup contribué pour leur part à répandre et à exciter chez nous le goût de la musique. S'ils n'ont pu former en trois mois des lecteurs pratiques, après leur avoir enseigné la théorie, ils leur ont donné le besoin d'achever ce qu'ils avaient commencé, et bon nombre de leurs élèves ont eu le courage de se perfectionner par un an de solfége. Toutefois, on pourrait s'étonner qu'avec l'immense quantité de musiciens sortis depuis quelques années des cours publics et particuliers, l'in-

fluence de cette augmentation fût presque insensible dans la masse de notre population. C'est que la masse reste toujours à leur égard dans une proportion telle qu'on ne les retrouve qu'en les cherchant là où des habitudes communes leur font un centre. Il en est de ces innombrables musiciens comme de ces convois de milliers de voyageurs que le chemin de fer vomit aux abords paisibles de Saint-Germain. En arrivant au milieu de cette foule, vous craignez parfois que cet admirable moyen de civilisation n'ait surtout réussi qu'à désenchanter les frais et silencieux ombrages de la forêt. Vous avez à peine fait quelques centaines de pas, que la foule s'est éparpillée dans toutes les directions, et quand vous avez marché pendant un quart d'heure dans le bois, vous ne rencontrez plus que de loin en loin quelques-uns de ces Parisiens qui devaient être aussi nombreux que les arbres de la futaie. Marchez encore, et tout devient silence et solitude autour de vous. Il en est de même des chanteurs créés par les méthodes modernes. On reconnaît cependant leur existence au nombre croissant des réunions chorales et à la quantité très-réelle de musique religieuse qui s'exécute partout autour de nous. S'ensuit-il pour cela que cette musique s'en trouve mieux dans son essence? Nullement. La plupart de ces musiciens improvisés se sont épris surtout de ce qui, d'abord, a charmé leurs oreilles. Les grâces minaudières des romances, les formes marquées des cavatines, les rhythmes coquets des allégro sautillants et des *cabalette*, le goût exquis des fioritures des chanteurs à la mode, n'ont rien de commun avec le caractère élevé des louanges du Seigneur, et la sublimité des désolations chrétiennes. Mais ces jolies choses se comprennent à la première audition, font un plaisir dont nous prenons volontiers notre part quand elles sont à leur place, et c'est, en un mot, le lait dont se nourrissent tous nos musiciens nouveau-nés. Or, comme les compositeurs de chapelle ont besoin de chanteurs, et qu'un grand nombre d'entre eux subissent d'ailleurs l'influence de cette musique mondaine, ils sont forcés, bon gré mal gré, de faire pour leurs exécutants et leurs auditeurs, de la musique agréable, très-agréable, ou, comme on dit, chantante, mot qui dit plus qu'il n'est gros. Il en résulte donc ce double fait, qu'on exécute aujourd'hui beaucoup plus de musique religieuse qu'autrefois, et qu'on la fait beaucoup moins religieuse.

Ce n'est pas que nous regrettions les contre-points et les fugues, qui ne sont que des formes et ne font rien à l'affaire; et puis ce sont justement ces choses-là auxquelles renoncent le moins la plupart de nos maîtres de chapelle. Ils préfèrent bien plutôt briser avec l'esprit religieux, et quand, par hasard, je suis forcé d'entendre une fugue bien lourde sur l'*Amen*, à côté d'un *Sanctus* musqué, je ne puis m'empêcher de me représenter un fromage à la rose assaisonné d'ail et de poivre.

Tout ce préambule nous conduirait assez mal à la messe nouvelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, s'il n'était amené par la loi des contraires. M. Julien Martin est un jeune maître de chapelle instruit, nourri de l'esprit qui a dicté les anciens chefs-d'œuvre, et qui pourrait bien en dicter de nouveaux, mais avec des conditions différentes. Je le flatterais en disant qu'il ne sacrifie pas, de loin en loin, à la mode de la musique gracieuse; mais on sent du moins dans ses œuvres un parfum de respect et d'abaissement dévotieux qui manque entièrement chez beaucoup d'autres. La messe qu'il a fait exécuter, le dimanche 1er août, par la chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, dont il est le directeur, est un travail très-louable et rempli d'intentions consciencieuses.

Le *Kyrie* est d'un bon caractère et d'un style religieux, sans être dépourvu de cette sorte de charme que la foule demande aujourd'hui. Le début du *Gloria* est beau et imposant. Les formes sont très-variées dans l'ensemble de ce morceau, qui est proportionnellement beaucoup plus long que tous ceux de cette messe. Bien des styles y sont fondus avec bonheur, quoique nous n'approuvions pas en tout la recherche mondaine des phrases achevées par le chœur en réponse aux voix isolées qui les commencent. Ces effets-là, jolis d'ailleurs, sentent le théâtre, et, transportés à l'église, n'impressionnent plus les personnes accessibles aux émotions religieuses. L'auteur, le premier, a senti qu'il ne pouvait mieux faire que de revenir à ce qui fait sa force réelle, et il a reproduit avec art plusieurs fois, et surtout à la péroraison, le pompeux début de son *Gloria*. Le *Credo* n'étant pas encore achevé, à ce qu'on nous a dit, n'a pu être chanté. Le *Sanctus*, l'*O Salutaris*, et l'*Agnus Dei*, trois morceaux qui rentrent dans le même ordre d'idées et de sentiments, ont été traités par M. Martin avec autant de variété que le pouvait permettre cette similitude. Nous ne savons plus laquelle de ces trois prières il a fait commencer par les basses et sur une note fort grave. Cette intonation voilée est d'un fort bon effet et inspire tout naturellement le respect qu'elle doit commander. Le *Domine salvum* a du mouvement et de la chaleur, et termine convenablement cette production, qui fait honneur au jeune maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois. Nous avons dit qu'elle n'est pas encore complète. Les parties d'orchestre ne sont pas écrites, et sont remplacées provisoirement par le petit orgue du chœur. L'exécution a été fort bonne; c'est encore l'ouvrage de M. Martin, qui compte à peine un an d'exercice à cette église, et y a formé un chœur dont les progrès sont fort sensibles, au moins sous le rapport de la fermeté et de la précision.

A. SPECHT.

ALBUM DE L'ARTISTE.

LE PAGE INDISCRET. — LE TRANSBORDEMENT DES RESTES DE L'EMPEREUR NAPOLÉON.



Voila une composition élégante, heureuse et de bon goût, que la faveur publique a bien su trouver tout de suite au milieu de cet immense chaos du salon. C'est qu'en effet, c'est là une pensée qui a toutes les conditions d'un succès populaire; elle est simple, facilement saisissable; c'est une de ces petites perfidies de la vie domestique, dont chacun a souffert plus ou moins, dont il a eu maintes fois à gourmander quelque enfant curieux et *touche-à-tout*. Une jeune châtelaine, dont le







Page indiscret.

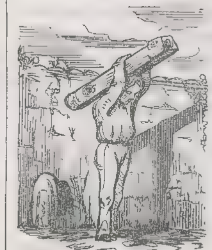
profil rappelle un peu celui de Mme Volnys dans la jolie aquarelle de Mlle Anaïs Colin, lit avec une attention profonde, et dans une attitude qui indique qu'elle a pris ses aises pour jouir bien complétement de sa lecture, une lettre que le page vient d'apporter; dans cette belle personne tout est élégant, distingué, bien rendu; la pose du corps est naturelle; les mains sont jolies, les reflets et les éclairs qui courent sur le satin de la robe, se brisent brusquement aux plis avec une grande adresse; les accessoires sont touchés avec esprit et bonheur; la massive chaise en tapisserie, la cheminée antique au riche manteau sculpté, le bahut, qui occupe le fond de l'appartement, les tentures même des murailles, sont traités avec esprit, dans un bon sentiment, et chacun suivant son exacte valeur. Quant au petit page, il est impossible de rien voir de plus naïvement indiscret : le drôle se hausse, tant qu'il peut et à petit bruit, sur la pointe des pieds; il plonge, par-dessus l'épaule de sa maîtresse, un regard curieux jusqu'à ces pattes de mouche qui font si doucement battre le cœur des jeunes femmes. Nous disons pattes de mouche; en effet, toute lettre d'amant doit être écrite d'une façon mignonne, avec une plume de colibri, sur du papier parfumé. Allez donc écrire une missive d'amour en grosse bâtarde et avec une plume éculée! Mais, bon petit page, mon ami, qui devez pour le moins vous nommer Isolier, sachez qu'il existe, de par le monde, un jeune freluquet dont vous êtes l'aîné, et qui à votre âge vous eût rendu des points; sachez encore que cet illustre fripon, que de belles dames et de jolies filles comblaient à l'envi de sucreries et de baisers, a nom Mons Chérubin; celui-là, c'est le favori de Suzanne, c'est le favori de la comtesse, c'est le favori de tout le monde; de l'espiègle, tout est bien; s'il embrasse Suzette, Suzette lui dit de sa plus jolie moue et de sa plus douce voix : Eh bien, Monsieur! — S'il lutine Suzanne, Suzanne lui dit avec un soupir : « Oh! le petit mauvais sujet! » — Et la comtesse! madame la comtesse elle-même trouve parfois, avec un sourire mélancolique, qu'*il n'ose* pas assez! Celui-là, mon petit liseur de lettres, serait votre maître, je vous jure; au lieu de déchiffrer des pattes de mouche, fussent-elles d'un roi, le drôle regarderait les épaules de la belle, ses mains si blanches, ses cheveux si noirs! Il respirerait de toute son âme cette vague senteur d'héliotrope qu'exhalent les jeunes femmes; il sentirait battre son cœur et ses joues s'enflammer à tous ces désirs de quinze ans, à toute cette poésie de l'amour qui s'éveille, que vous ne soupçonnez même pas, Isolier; et c'est pour cela que je vous dis que Chérubin serait votre maître.

Cette composition de M. Jacquand est donc toute jeune, toute souriante, toute heureuse; le graveur, M. Collignon, a traduit de son mieux toute cette finesse et cette élégance, et parfois il y a réussi. Que M. Jacquand achève bien vite maintenant ses *Habitués du café Procope*, et son *Piron* et son *Voltaire*, et il sera l'année prochaine, comme cette année, nous le lui prédisons, l'un des plus heureux lutteurs de l'exposition.

— Le transbordement des restes de l'empereur Napoléon à Cherbourg, le 10 décembre 1840, a fourni à M. Morel-Fatio le sujet d'une composition dans laquelle on remarque les qualités et les défauts ordinaires de ce jeune artiste. Cette scène, en quelque sorte officielle, a reçu du pinceau de M. Morel-Fatio une vie et une animation tout à fait louables. Les qualités du peintre de marine ont pu amplement se développer dans un pareil sujet, et tout ce qui a trait à la construction et au gréement de la *Belle-Poule* est touché en homme consommé dans la matière. M. Morel-Fatio aime la mer et la connaît; il en sait les nuances, les caprices, les colères; il dessine avec hardiesse, et l'on n'a pas à craindre, sous son crayon, d'hérésies navales. Sa toile est habilement composée. Nous lui reprocherons une certaine sécheresse, qui se fait également sentir dans la platitude des fonds, et le manque de relief de certaines parties. A part ces défauts, qu'il faut peut-être mettre sur le compte d'une exécution précipitée, nous ne pouvons que louer l'ordonnance du sujet et l'entente de l'exécution. Une partie de ces éloges peut s'appliquer justement à M. Larbalestier, qui a rendu habilement la toile de M. Morel-Fatio, et a su dissimuler le défaut de certaines parties, traitées peut-être avec un peu trop de négligence.

THÉODORE HOFFMANN.

(Suite.)



Tout à coup cependant, comme à la faveur d'une baguette magique, voici que le destin d'Hoffmann change radicalement. Au bout d'un an de séjour à Berlin, il est nommé conseiller au Kammergeritch de cette ville, et son opéra d'*Ondine* est joué avec un succès qui dépasse les plus favorables prévisions. La veille encore, le nom d'Hoffmann n'était prononcé que par quelques bouches intelligentes; c'est maintenant un nom populaire et accepté. Pendant qu'une foule émue prodigue chaque soir des applaudissements à sa musique, les entrepreneurs l'assiégent pour obtenir quelques lignes de sa main. Sa réputation se répand avec une rapidité qui tient du prodige. L'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot*, qui mourait de faim dans un galetas, il y a deux ans, est recherché à présent par tout ce que Berlin compte de personnages riches et illustres; les clubs et les sociétés particulières se l'arrachent; c'est à qui pourra le voir et l'entendre; on sollicite instamment des invitations dans les maisons qui le reçoivent; les jeunes gens et les femmes affichent tout haut pour lui l'admiration la plus exclusive : voilà pour la gloire! En ce qui regarde la fortune, il n'est pas davantage à plaindre, car les appointements considérables que lui vaut sa charge sont augmentés chaque jour par l'argent que lui offrent de tous côtés les libraires et les journaux rivaux. On devine quel effet dut produire sur l'organisation impressionnable d'Hoffmann une réaction si soudaine. Quel homme eût pu résister à la tentation de satisfaire quelques-uns de ses caprices, après avoir passé dans de continuelles souffrances les deux tiers de sa vie? N'est-il pas tout naturel qu'Hoffmann, épuisé par tant

de travaux et de chagrins de toutes sortes, prenne le parti d'oublier ses tristes souvenirs, et de les ensevelir sous les joies présentes? Certes, permis à celui qui a lutté héroïquement contre le sort, qui a supporté sans fléchir des revers sans nombre, d'accueillir avec enthousiasme une destinée favorable, et de lui demander quelques dédommagements! Ainsi fait Hoffmann. Pressé de réparer le temps perdu dans une amère solitude, il se multiplie, pour ainsi dire, afin de jouir plus largement des avantages de sa nouvelle position; ses jours et ses nuits sont dépensés sans mesure. Cette effervescence d'esprit dont il avait témoigné à Varsovie, et qui semblait s'être éteinte, depuis, dans des épreuves successives, se réveille chez lui avec une violence d'autant plus impétueuse qu'elle a dormi huit ans. Quelque avide qu'Hoffmann se montrât d'abord des jouissances d'amour-propre, il ne tarda pourtant pas à s'en lasser. Le monde ne lui plaisait pas; il s'y sentait déplacé et mal à l'aise. Habitué à vivre parmi des comédiens et des artistes, il ne sympathisait en aucune façon avec les manières étudiées qu'il faut apporter dans les belles réunions pour y occuper un rang convenable; sa bonhomie et sa simplicité se révoltaient contre les grimaces menteuses des gens *comme il faut*. Ne parvenant point, dans le monde, à dissimuler sa mauvaise humeur ou son ennui, il lui arrivait souvent de manquer aux usages de la bonne compagnie par des réponses acerbes ou par de bruyants bâillements. En conséquence, traité par le monde avec une froideur chaque jour plus apparente, il se décida bien vite à rompre avec lui. C'est alors qu'il se souvint d'un obscur cabaret de Berlin, où il avait passé autrefois de bonnes soirées, en compagnie de ses amis, pendant les premiers temps de son indigence. Cette circonstance, la seule peut-être de sa vie passée qu'il ne se rappelât pas sans charme, lui revint à l'esprit au moment de sa rupture avec les réunions fashionables, et il résolut sur-le-champ de chercher, dans l'ancien refuge de sa misère, un asile contre l'ennui. Tous les soirs, après les occupations du jour et les visites indispensables, il se rendait donc au cabaret en question, et s'y établissait joyeusement, armé d'une longue pipe, en tête-à-tête avec de bon vin vieux. Plusieurs de ses amis se groupant alors autour de lui, on causait musique, poésie ou peinture, jusqu'au moment où, chacun se disposant à regagner sa demeure, Hoffmann se mettait à travailler à ses *Contes nocturnes*, sous la quadruple influence de la veille, de la fumée, de la conversation et du vin.

A dater de la publication des *Contes nocturnes*, qui eut lieu en 1817, Hoffmann mena une vie plus laborieuse encore et plus retirée qu'auparavant. Peu à peu il s'isola même tellement, que ses amis le voyaient à peine. Sur le reproche que lui en fit Hitzig, il prit le parti de consacrer un jour par semaine à une réception d'intimes. Assemblés autour d'une table abondamment garnie, et au milieu d'une épaisse fumée, les joyeux compagnons du poëte parlaient tour à tour, celui-là de ses voyages, celui-ci de ses aventures amoureuses, cet autre de ce qu'il avait lu ou rêvé. Hoffmann, on l'imagine, n'était pas le dernier ni le moins riche dans ces assauts d'imagination et d'esprit. Mais, excepté cette courte trêve hebdomadaire qu'il s'accordait, il employait à un travail assidu ses journées et ses veilles. La fatigue du cerveau, jointe aux excès d'un autre genre qu'il faisait marcher de front, le força de se mettre au lit en 1819. La maladie, cette fois, fut d'autant plus rebelle, qu'Hoffmann y donna moins de soins: au lieu de songer exclusivement à rétablir sa santé délabrée, il continuait à écrire. S'il n'eût consenti à cesser un régime si funeste, nul doute qu'il ne se fût pas relevé. Mais, cédant aux conseils de l'amitié, il entreprit un voyage en Silésie pour se remettre et se distraire; et, à son retour, il publia les deux premiers volumes des *Frères Sérapion*, ouvrage dont la fin ne parut que deux ans plus tard, en 1821. A cette même date de 1821, sa réputation fut considérablement augmentée encore par le double succès du *Chat Mürr* et de *la princesse Brambilla*. A l'instant où nous sommes de la vie d'Hoffmann, nous ne pouvons que nous réjouir du bien-être matériel qu'il possède. La destinée voudrait-elle se hâter de réparer ses torts nombreux envers lui? Cela se remarque souvent dans les illustres existences, d'abord malheureuses. Il semble, à un moment donné, que la fortune se repente d'avoir maltraité certains hommes, comme il semble aussi quelquefois qu'elle se repente de les avoir trop bien servis. C'est toujours, ou presque toujours, vers la fin de la carrière que ces grands revirements s'accomplissent. On dirait, à voir la précipitation avec laquelle agit la Providence, qu'elle n'a pas de temps à perdre, et que, soit qu'elle abaisse, soit qu'elle élève ceux dont elle s'occupe, elle choisisse à dessein, pour rendre la leçon ou la réparation plus éclatante, les derniers moments. Hoffmann n'en est-il pas une preuve? Son nom est arrivé aux cimes extrêmes de la popularité, c'est-à-dire de la gloire humaine. Nommé conseiller à la Cour d'appel, il se voit en même temps possesseur d'émoluments considérables, qui l'enrichissent tout autant qu'il le puisse désirer. Mais, hélas! ce mouvement ascensionnel de sa fortune n'est que l'indice déguisé d'une chute dernière et irréparable, de celle dont on ne se relève point. Cette brillante période n'est que la veille radieuse d'un lendemain ténébreux. L'année suivante, en effet, une maladie qui s'annonce, dès le premier jour, comme inguérissable, vient saisir Hoffmann au milieu de son opulence et de ses travaux. Hoffmann ne se fait pas illusion, il sent qu'il n'est pas loin de sa dernière heure. Voulant garder une bonne contenance jusqu'au bout, toutefois, il ne cesse pas d'écrire, et se montre résigné et ferme dans les plus atroces douleurs. Réduit déjà, par l'épuisement complet de ses forces, à ne plus tenir la plume lui-même, il n'en continue pas moins, à l'aide d'un secrétaire, de donner un libre cours à l'activité persistante de son esprit. C'est dans cette occupation que la mort le surprend, le 25 juin 1822. Il ne nous semble pas indifférent de noter ici qu'une des causes qui amenèrent la dernière maladie d'Hoffmann fut la douleur qu'il ressentit de la mort de son chat. La triste fin du pauvre *Mürr* l'avait complétement bouleversé; il ne cessait d'entretenir ses amis de cette perte, et de grosses larmes lui venaient aux yeux chaque fois qu'il y songeait. Ce fait, peu important en apparence, contribue, selon nous, à éclairer le caractère d'Hoffmann, chez lequel il montre une sensibilité presque outrée. La conclusion à tirer des pages précédentes, c'est que l'art a été l'éternel mobile de toutes les actions d'Hoffmann, le but de sa vie, sa vie elle-même, pour ainsi dire. Tantôt peintre, tantôt musicien, toujours poëte, c'est toujours pour l'art qu'il s'est passionné, dans ses jeunes comme dans ses vieux jours, dans la mauvaise fortune comme dans la bonne. Aussi, quand Jean-Paul écrivait, en manière de préface, que les *Fantaisies à la manière de Callot* devraient être baptisées

Nouvelles artistes, Jean-Paul caractérisait à la fois la vie et les œuvres de son ami.

La *Biographie de Kreisler*, qui parut dans la *Gazette musicale*, ainsi que nous l'avons dit plus haut, n'était, à proprement parler, qu'un essai. On pouvait déjà deviner, sans nul doute, sous la forme originale dont l'auteur recouvrait dès lors ses pensées, l'excentricité charmante de ses inventions futures; mais cela était moins encore une réalisation qu'un espoir. Les *Fantaisies*, publiées quatre ans après la *Biographie de Kreisler*, révélèrent enfin toute la portée poétique d'Hoffmann. Parmi les nouvelles qui composent cet ouvrage, les plus belles sont : la *Nuit de la Saint-Sylvestre*, dans laquelle Hoffmann consigna le souvenir de ce cabaret de Berlin où nous l'avons vu tenir ses séances nocturnes; le *Chien de Berganza*, admirable leçon de poésie et de morale cachée sous une apparence de frivolité invraisemblable ; mais surtout *Don Juan*, l'un des chefs-d'œuvre de la littérature allemande, sans contredit. Cette interprétation de la musique de Mozart par le conteur allemand est aussi admirable que la musique elle-même. Mozart, on peut l'affirmer hardiment, ne soupçonnait pas, dans sa partition immortelle, toutes les richesses inattendues qu'Hoffmann en a su tirer. Rien n'est charmant de simplicité et de grâce comme le cadre choisi par Hoffmann en cette occasion. Il se suppose dans nous ne savons quel hôtel attenant à un théâtre quelconque, et de là, pendant qu'il dîne, il entend exécuter tout à coup la magnifique ouverture du *Don Juan*. Transporté d'aise, il se lève de table en grande hâte, et court bien vite prendre place tout au fond d'une loge où il soit seul. Alors, la tête entre ses deux mains, il écoute en silence; et bientôt, plongé dans une enivrante extase, il retrace les images qui arrivent par son oreille charmée à son cerveau ébloui. — C'est d'abord une belle jeune fille, échevelée, éplorée et frémissante, qui se précipite sur les traces d'un ingrat amant. Mais pourquoi donc ce jeune homme fuit-il une si adorable créature ? parce qu'elle a été sa maîtresse, pas plus tard que la veille, et qu'il faut chaque jour à don Juan un amour nouveau; parce qu'une femme n'est plus rien pour lui une fois qu'il l'a séduite et qu'il peut dire d'elle : Elle m'appartient! Ce que cherche don Juan, à travers tous les obstacles et toutes les épines de ce monde, c'est la tendresse durable, l'affection sans réserve, l'ivresse infinie; ce qu'il est avide de trouver, c'est la source des félicités intarissables! Voilà pourquoi les passions se succèdent dans son cœur comme ces feuilles gémissantes qu'un vent d'orage emporte en grondant. Après Anna, c'est le tour d'Elvire ! Ce sera le tour d'une autre, après Elvire ; car la flamme qui dévore don Juan n'est pas près de s'éteindre, alimentée et ranimée qu'elle est à chaque instant par les larmes de sang qu'elle fait verser. Lassé de tant d'épreuves désespérées et inutiles, fatigué de sa lutte contre l'impossible, irrité de sa faiblesse, don Juan est arrivé à pratiquer la séduction comme une vengeance. Malheur donc, désormais, aux cœurs imprudents qui se trouveront sur sa route! ils seront brisés sans miséricorde et sans pitié. Adieu à l'idéal! vive le plaisir! Peu importent, à ses yeux, les souffrances des malheureuses femmes qu'il sacrifie à son orgueil en délire! Pourquoi Dieu, se dit-il, a-t-il mis dans le sein de l'homme une si ardente soif de jouissances? Blasphémant ainsi contre le ciel, il poursuit le cours de ses profanations coupables, lorsque la terre s'entr'ouvre sous ses pas tout à coup. L'homme des sens et de la matière est ainsi englouti vivant par l'objet de son culte sacrilége ; il n'aura épuisé la somme des voluptés charnelles que pour préparer une plus prompte pâture aux vers de terre affamés. — Pendant que cette sombre histoire se déroule sur la scène, notre silencieux spectateur entend la porte de sa loge s'ouvrir avec mystère et quelqu'un s'asseoir à ses côtés. Au même instant, l'atmosphère est embaumée comme par une expansion de divins parfums, et, se retournant, Hoffmann aperçoit près de lui la douce Anna, pâle et souriante. Puis, un peu après cette apparition, la salle de spectacle étant déserte et livrée aux plus épaisses ténèbres, le poëte, demeuré pensif dans sa loge, se sent frappé d'une commotion électrique au coup de deux heures. Un bruit léger se fait entendre alors, et tous les instruments de l'orchestre, éveillés en sursaut, exhalent un gémissement ensemble. C'est Anna qui vient de rendre l'âme, ne pouvant survivre à don Juan!—Ce thème, que nous analysons si incomplétement, Hoffmann l'a développé d'une façon véritablement merveilleuse, et qui prouve une profonde intelligence de la musique et des passions.

L'*Elixir du Diable*, roman en plusieurs tomes, est loin d'être à la hauteur du simple fragment dont nous venons de parler. La différence est telle entre les deux œuvres, que l'*Elixir du Diable* a pu être attribué pendant un certain temps à un autre écrivain qu'Hoffmann, à son compatriote Spindler. L'*Elixir du Diable*, toutefois, il est juste de le dire, bien qu'inférieur à la moindre des *Fantaisies*, renferme pourtant de réelles qualités ; à travers la confusion de quelques parties, malgré l'embarras général de l'intrigue, la main du maître s'y reconnaît aisément.

Les *Contes Nocturnes*, publiés en 1817, deux ans après l'*Elixir du Diable*, marquèrent un progrès très-sensible dans le talent d'Hoffmann. On y put reconnaître que l'auteur travaillait résolument à acquérir une forme distincte, un cachet. Les *Contes Nocturnes* valent mieux que les *Fantaisies*, non-seulement au point de vue plastique, mais encore au point de vue de l'imagination. Sans doute l'idéalisme de *Don Juan* n'est point dépassé; mais ce qui établit la supériorité des *Contes Nocturnes*, c'est le grand nombre de morceaux remarquables et la variété qui s'y fait voir. *Ignace Denner*, par exemple, cette épouvantable histoire de brigands, interrompue à chaque instant par quelque accident aussi imprévu qu'étrange, contraste singulièrement avec l'*Eglise des Jésuites*, histoire touchante et attendrissante, destinée surtout à éveiller chez le lecteur le sentiment et l'amour de l'art. A côté de l'*Homme au Sable*, invention douloureuse et effrayante, où l'intérêt est poussé à bout, se trouve une autre invention plus calme, propre à exciter de plus douces émotions, la *Maison Déserte*. Tout cela est effacé et laissé bien en arrière, néanmoins, par le *Majorat*, le morceau capital du recueil, à notre sens. Cette dernière composition n'est assurément pas sans tache; il serait à désirer qu'Hoffmann, concentrant davantage son action, n'eût pas coupé son œuvre en deux parties dont la seconde est moins attachante que la première. Malgré cela, malgré cette division de l'intérêt qui résulte de la faute que nous signalons, on ne saurait méconnaître le mérite philosophique et poétique qui caractérise le *Majorat*. L'héroïne de cette nouvelle, la baronne Séraphine, a été destinée par l'auteur, évidemment, à figurer l'illusion. On s'intéresse tout d'abord à elle, dès qu'on l'aperçoit au fond de ce vieux château de R — siten, habité la nuit

par des ombres. La dureté de son époux, la vieillesse maladive de ses deux tantes, le mystère de la demeure qu'elle habite, sont autour d'elle comme autant de nuages noirs destinés au triomphe d'une lumineuse étoile. Chaque fois que l'auteur la met en scène, il nous la montre les yeux levés vers le ciel, soupirant comme une divinité plaintive, demandant à la musique seule des consolations contre les misères et les douleurs d'ici-bas. Nous pressentons d'avance que Théodore sera aimé de Séraphine, mais que les ardeurs passionnées du jeune homme ne s'éteindront pas, cependant, dans les bras de la blanche créature. Aussi, lorsque Théodore nous raconte qu'après quelques jours d'ivresses mutuelles il perdit Séraphine, — éclair disparu dans les ténèbres, sans laisser de traces, — notre cœur saigne et nos yeux se mouillent de larmes, mais c'est moins en nous surprise qu'attendrissement. Nous avions bien senti que Séraphine n'était pas une femme, et que son amour ne pouvait pas se dénouer comme les autres amours. La manière brusque et fatale dont disparaît la baronne Séraphine, ajoute encore à la vérité du symbole qu'elle représente. C'est là, certes, la création la plus poétique d'Hoffmann.

(*La fin au prochain numéro.*)

J. CHAUDES-AIGUES.

THÉATRES.

COMÉDIE-FRANCAISE : *Iphigénie en Aulide;* — Début de Mme Halley; — La *Prétendante;* — M Milon.



'Iphigénie en Aulide d'Euripide est une des belles tragédies du théâtre grec, et le génie de Racine nous semble être resté au-dessous de celui du poëte qu'il imitait. Les caractères de la pièce grecque sont plus francs et plus vrais, et l'intrigue est plus nette et plus naturelle. Chez Racine, comme chez Euripide, Agamemnon, après avoir déploré les misères attachées aux grandeurs, remet à un vieillard, son confident, une lettre qui, portée à Argos, doit empêcher Clytemnestre et sa fille de venir au camp, où Calchas demande le sacrifice d'Iphigénie. Mais, dans la pièce française, ce messager s'égare, moyen incertain et trop subtil, tandis que dans la pièce grecque, Ménélas rencontre cet homme, le force à lui livrer ses secrets, se doutant de quelque contre-ordre de la part d'Agamemnon, dont il connaît l'irrésolution et la tendresse pour sa fille. Il s'ensuit une très-belle scène entre les deux frères, dans laquelle Euripide a fait jouer à Ménélas un rôle digne et noble, malgré sa position d'époux trompé. Racine, trop voisin de Molière, a écarté Ménélas; mais il eût pu faire ravir cette lettre par Ulysse, dont Agamemnon rappelle la cruelle industrie.

La plus grande différence des deux pièces repose sur le caractère d'Achille; Racine l'a fait épris depuis longtemps des charmes d'Iphigénie, dont la main lui est promise; et Achille alors, malgré la beauté du langage dans lequel il s'exprime, rentre dans la catégorie des amoureux impétueux et bouillants, qui peuvent devenir des lions lorsqu'on leur enlève l'objet de leurs affections. Rien ne le distingue des autres princes de tragédie, ni même du commun des mortels. Euripide a mieux conservé le caractère du héros d'Homère; Achille ne connaît pas Iphigénie; le roi des rois a abusé de son nom, lorsqu'il a fait venir Clytemnestre et Iphigénie, sous prétexte d'un mariage avec le fils de Pélée; aussi, quel est son étonnement lorsque Clytemnestre lui parle comme à un gendre futur, et quelle est son indignation lorsque le secret du sacrifice d'Iphigénie lui est révélé, et qu'il se trouve mêlé à ces horribles apprêts! Achille jure à Clytemnestre que sa fille ne mourra pas, qu'il la défendra contre les Grecs et les dieux, et il n'est pas guidé par le désir de posséder Iphigénie, qu'une mère éperdue lui propose pour épouse; il obéit à un sentiment de loyauté désintéressée, de courage généreux. Quelques critiques ont trouvé mauvais qu'Achille plus tard laisse paisiblement Iphigénie aller à l'autel; mais c'est Iphigénie qui le veut; pour assurer la faveur des dieux aux Grecs, Iphigénie se dévoue, et Achille respecte cette noble action, tout prêt pourtant à enlever Iphigénie sur l'autel même de Diane, si la volonté manque à la victime pour accomplir ce sacrifice. Tel est Achille, élève de Chiron, dont la prudence égale la valeur.

Euripide substitue à Iphigénie une biche, qui tombe sous le fer de Calchas, et Racine aurait pu, comme Rotrou, garder ce dénouement miraculeux; il a remplacé cette biche par le personnage épisodique d'Eriphyle, qui est sacrifiée, si nous pouvons nous exprimer ainsi, non pas seulement à la fin de la pièce, mais depuis le commencement. Eriphyle, jeune fille du sang d'Hélène, marquée par la fatalité, aime Achille sans en être aimée, déteste Iphigénie, sa rivale préférée, se montre perfide envers elle, bien que comblée de ses bienfaits, et meurt à sa place sans qu'on prenne le moindre intérêt à tout ce qu'elle fait, à tout ce qu'elle dit. Comment se fait-il que Racine se soit abusé au point d'écrire que sans l'*heureux personnage* d'Eriphyle, il n'aurait pas composé sa tragédie?

Racine rapporte, d'après Pausanias, que Stesichorus, fameux poëte lyrique, a parlé d'une fille d'Hélène et de Thésée, dont Ménélas ignorait la naissance, car il paraît que ce pauvre Ménélas n'eut pas plus de bonheur avant qu'après son mariage. Mais ce qui a donné à Racine l'idée de sacrifier une autre personne qu'Iphigénie, c'est sans doute cette observation judicieuse de Clytemnestre, dans sa prière à son époux : « N'était-il pas plus juste que Ménélas sacrifiât Hermione pour une mère dont l'intérêt le commande? Quoi! ma vertu et ma fidélité seront récompensées par la perte de ma fille, tandis que la perfide, la coupable Hélène, plus heureuse que moi, ramenée au sein de sa patrie, élèvera sa fille à Sparte?» Racine, respectant cette Hermione dont il avait tiré si bon parti dans *Andromaque*, lui a substitué la fille d'Hélène et de Thésée.

Ce qu'il faut admirer dans la tragédie de Racine, c'est le grand art de la bienséance du style, la noblesse et la pureté du langage; mais le plan de la tragédie nous paraît défectueux, comparé à l'admirable modèle laissé par l'antiquité.

Le rôle de Clytemnestre demande une ampleur, une majesté que ne possède pas Mme Halley. Mlle Georges, jusqu'ici, est la seule créature qui ait animé dignement ces belles statues antiques. Il y a une grande différence entre la Clytemnestre d'Euripide, de Racine, et la Marguerite de Bourgogne,

de MM. Gaillardet et Dumas. Mme Halley ne nous semble pas s'être bien rendu compte encore de cette différence. On annonce les prochains débuts de Mlle Gaussin. Dieu veuille que nous trouvions enfin une reine! Le diadème ne va pas à toutes les têtes.

—La *Prétendante*, qu'on vient de jouer au Théâtre-Français, ne mérite pas les honneurs d'une longue analyse. On a rarement vu quelque chose de plus faible et de plus ennuyeux. Cette pièce, accompagnée du bâillement continuel des spectateurs, s'est traînée péniblement jusqu'à la fin. Il s'agit d'une jeune Arabella Stuart, dont quelques ambitieux, moitié catholiques, moitié puritains, prétendent opposer les droits à ceux de Jacques Ier. Il s'agit encore du forgeron de Gretna-Green, grand forgeur de mariages, qui dresse un contrat entre Arabella et un enfant enfermé jadis avec elle à la tour, et cela, au grand désappointement du roi Jacques, lequel roi veut condamner sa cousine germaine aux rigoureuses lois du célibat; il s'agit même de la conspiration des poudres, mais, à vrai dire, nous n'avons vu dans tout ceci qu'une conspiration contre le public. Cette pièce, d'une puérilité sans exemple au Théâtre-Français, convenait au Gymnase-Enfantin. Samson déguisé en Cassandre, Mlle Anaïs travestie en jeune fille qui joue encore à la poupée, avaient l'air de remplir des rôles dans une parodie. Personne ne prêtait l'oreille à la pièce; des conversations particulières s'étaient établies dans les loges, et nous avons entendu dire à un grand nombre de personnes : «Avez-vous lu *Mathilde ou les Mémoires d'une jeune Femme*? c'est le roman en vogue; Eugène Sue a bien de l'esprit quand il veut en avoir.»

Les derniers numéros des journaux de Limoges, qui nous sont parvenus, contiennent les plus grands éloges sur le jeu de Ligier, dans *Louis XI*, *Othello*, *Hamlet*. Le mérite éminent de cet acteur est dignement apprécié par les journalistes limousins, dont la critique spirituelle et sensée réhabilite la patrie de M. de Pourceaugnac.

Nous avons signalé les débuts avantageux de M. Milon, dans *Valérie*, il a tenu tout ce qu'on devait attendre de lui, après la manière supérieure dont il avait créé le rôle d'Albreuse, dans l'*Ecole des Jeunes Filles*. Ce jeune homme, auquel M. Scribe s'intéresse vivement, dit-on, depuis le succès qu'il a obtenu dans *Valérie*, ne tardera pas à être engagé à la Comédie-Française; son début dans Séide, de *Mahomet*, nous donnera lieu de le juger définitivement.

OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de la reprise de *Camille ou le Souterrain*, musique de Dalayrac.

Il n'y a rien à dire contre la résurrection de cette bonne antiquaille. Si ce n'est pas là un de ces chefs-d'œuvre qui sont toujours jeunes, c'est au moins une bonne leçon pour les jeunes compositeurs qui savent, mieux que Dalayrac, employer et manier de nombreux et riches éléments, sans en tirer aussi bon parti que lui de son indigence. Si nous n'avions peur d'être ridicules, nous leur dirions : « Nous ne sommes pas exigeants, tâchez donc d'avoir seulement autant de génie que ce bon Dalayrac, qui n'en avait pas une énorme dose, il est vrai, mais chez qui cette dose eût suffi à produire de fort belles choses en l'an de science 1841. » Il se pourrait bien vraiment que la reprise de *Camille* fût une bonne spéculation, aujourd'hui surtout qu'on passe volontiers condamnation sur un poëme qui porte une bonne partition, et le poëme de cet opéra est fort amusant, larmes à part. Il est dommage qu'on ne puisse entreprendre de contrarier la musique, qui a pris fort sincèrement la chose au sérieux; ce serait une excellente bouffonnerie de prendre à rebours toute cette sensibilité comme on l'a fait pour l'*Auberge des Adrets*. Ce que c'est que de nos sentiments! Quand on pense que nous en avons beaucoup, et des plus ronflants et des plus orgueilleux aujourd'hui, qui seront aussi rococo que cela dans une trentaine d'années! Franchement, nous promettons une couple d'heures de bon rire à ceux qui ne voudront pas trop pleurer aux infortunes de Camille et de son fils, dont la sensibilité est par trop intelligente. Quant à la musique, c'est autre chose. Vous avez d'abord le charmant trio de la cloche, qui ne le cède en grâce et en esprit à aucun des meilleurs de ce siècle; puis deux petites rondes avec lesquelles nous avons été bercés et qui sont encore bien fraîches, ma foi; un très-joli duo Pompadour entre le maître et le valet, et un autre duo vraiment fort éloquent et en même temps fort chantant entre Camille et son époux féroce; enfin, deux finales très-variés, très-énergiques, remplis de phrases fort belles, finales tels qu'on devrait nous en faire parfois de semblables, aujourd'hui qu'on les fait beaucoup mieux. Nous allions oublier un air et une prière au troisième acte, morceaux qui ont bien leur prix. Cela fait, de bon compte, neuf morceaux très-bons à différents titres, et nous nous abonnerions volontiers au théâtre qui nous garantirait la moitié de ce nombre par opéra nouveau.

Mme Capdeville chante bien le rôle de Camille, et Moreau-Sainti dissimule avec talent le ridicule de celui d'Alberti, ridicule qui peut être, comme nous le disions, un élément de succès pour l'ouvrage ressuscité.

NOUVELLES D'ART.

Monument de Napoleon. — Achats. — Portrait de M. le comte Duchâtel. — Buste de Chénier.



ous revenons encore sur le monument à élever à la mémoire de l'empereur Napoléon dans l'église des Invalides, qui excite un grand émoi parmi les artistes, mais soulève en même temps chez eux de fort injustes défiances. On s'est figuré que le concours n'était pas sérieux, qu'il y avait là un parti pris d'avance, contre lequel viendraient se briser toute la bonne volonté et tout le talent des concurrents; que le choix était déjà fait dans la pensée du ministre et dans le mystère des bureaux; que cet appel si solen-

nel aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes, n'était qu'une vaine et dérisoire satisfaction donnée à l'opinion, et une sorte de garantie par anticipation contre la possibilité des clameurs; que le ministère n'avait voulu que sauver les apparences et feindre adroitement de se rendre au vœu général. Nombre d'artistes ont déclaré qu'ils se tiendraient à l'écart, et ont prétendu que c'était un leurre officiel jeté en pâture aux jeunes gens. On a cherché, comme à plaisir, une multitude de raisons pour se dispenser d'entrer en lice. On a dit que le concours n'était pas sérieux, parce qu'il n'avait pas été annoncé, et que la première nouvelle en avait été insérée dernièrement dans un journal quotidien, sous la forme d'un souvenir qui ne se rattachait à rien dans le passé. Nous avons répondu à cette objection, en rappelant l'article qui a paru dans nos colonnes il y a quelque six mois, sous le titre d'*Appel aux Artistes*, et les paroles prononcées au commencement de mai et de juin, par M. Duchâtel, à la tribune des deux Chambres législatives. On a dit que le concours n'était pas sérieux, parce que le gouvernement n'avait pas formulé de programme, et qu'il n'avait tracé aucune ligne aux concurrents. Il n'y a pas de programme en effet, et il ne pouvait y en avoir; tout programme suppose une idée, et le ministère a voulu scrupuleusement éviter la prétention d'en imposer une. Il a invité les artistes à lui présenter les leurs. Il espère, selon la noble expression de M. Duchâtel, qu'il sortira de cette concurrence une œuvre digne à la fois de l'art national et du grand nom qu'elle doit consacrer. Il a proclamé la liberté absolue de la pensée première et de la réalisation. Il acceptera indistinctement tous les projets, de quelque part qu'ils viennent, quelles que soient leurs conditions, et il les jugera avec une impartialité, une attention, une loyauté entières.

On a dit que le concours n'était pas sérieux, parce que la place du monument n'était pas fixée dans l'église des Invalides; c'est toujours, en d'autres termes, la question du programme, et le gouvernement, puisqu'il se renfermait dans la plus étroite réserve, ne pouvait y donner de solution; il a abandonné, et nous l'avons annoncé nous-mêmes dans cet appel dont nous parlions tout à l'heure, l'option aux artistes entre la crypte, le tombeau adossé et l'espace qui gît sous le dôme; il n'a manifesté aucune préférence; il ne se décidera que sur le vu des projets, et n'adoptera la crypte, le tombeau adossé ou le dôme qu'autant que l'une de ces trois places aura été choisie par l'artiste dont le plan sera jugé le meilleur. Ces explications claires et précises n'admettent pas de réplique, ce nous semble; ainsi tombe l'échafaudage des suppositions, des doutes et des craintes qui se sont, bien à tort, manifestés. Qu'on ne s'y trompe pas, le concours est sérieux, si sérieux, que toute hésitation serait désormais sans cause, et qu'on ne pourrait demeurer indifférent, sans faire gratuitement injure au ministère, dont ce serait assez mal reconnaître la bonne foi et les excellentes dispositions en faveur de ce principe fécond du concours, si longtemps réclamé et si peu obtenu jusqu'à ce jour. Nombre d'artistes se sont trouvés si bien avertis, quoi qu'on dise, que depuis plusieurs mois il y a eu souvent foule dans les bureaux de l'Intérieur pour demander de plus amples renseignements, et tous avoueront qu'on leur a exactement répondu ce que nous venons de dire: d'autres ont même été plus loin, et nous avons cité les projets déjà présentés de MM. Devéria, Debay, Etex, Horeau, Lemaire, etc. Ce dernier, mieux inspiré encore, a envoyé un projet dans lequel il a su utiliser la crypte et l'emplacement que nous avons vu, lors de la cérémonie funèbre, occupé sous le dôme des Invalides par le monument provisoire élevé pour cette circonstance. Le ministère s'était donc assez expliqué, puisqu'il s'est rencontré quelqu'un pour le comprendre. Nous ne cesserons de le répéter, si les artistes ne se sont pas mis en mesure, ils n'auront à s'en prendre qu'à eux-mêmes, et non pas à l'autorité, qui n'en peut mais. Ajoutons une dernière fois, pour qu'on n'ait garde de l'oublier, que le crédit alloué est de 500,000 fr.

Le gouvernement ainsi justifié, quant à cette insuffisance de publicité, dont on rejetait sur lui la responsabilité si grave, nous établirons tout de suite les preuves de sa sollicitude et de son zèle pour les intérêts des artistes. Nous savons de très-bonne source que M. le ministre de l'intérieur a entendu leurs réclamations, et qu'il se propose d'en tenir compte. Il est décidé, et nous espérons grandement que rien ne viendra changer cette résolution favorable, que le terme de rigueur, pour l'admission des plans et devis, fixé au 1er septembre, sera prolongé jusqu'au 1er octobre prochain. A partir du jour où le projet de loi fut présenté à la Chambre des Députés, ce sera donc cinq mois; quatre, si l'on ne compte les délais que du jour de son adoption définitive. De bonne foi, ne serait-ce pas trop exiger que de se plaindre encore et de demander davantage?

— M. le ministre de l'intérieur a acheté *le Lac*, paysage composé, de M. Paul Huet, dont nous avons rendu compte dans notre critique du Salon de 1841. La Liste Civile a fait l'acquisition du tableau de M. J. Guiaud, représentant la *Translation des Restes de l'Empereur Napoléon*, au moment où le cortége traverse la place de la Concorde, pour se rendre aux Invalides: œuvre également remarquée par nous, à l'époque de l'Exposition. Les envois annuels des élèves de l'école de Rome viennent d'arriver à l'École des Beaux-Arts, ainsi que les caisses contenant les plâtres que M. Ingres avait fait mouler pendant son séjour à Rome.

— M. Frank Winterhalter vient de terminer le portrait de M. le comte Duchâtel, ministre de l'intérieur. Ce portrait est très-ressemblant, d'un dessin ferme, d'un coloris plein de vigueur; il n'est pas dans la manière habituelle du peintre, qui sacrifie quelquefois à la facilité et aux recherches de l'élégance. M. Hermann Winterhalter, dont le talent ressemble à celui de son frère, sans viser à l'imitation, a fait une copie de cette œuvre magistrale.

—Nous devons relever une grave erreur qui vient de se glisser au foyer de la Comédie-Française; ce n'est pas le buste d'André Chénier, mais bien celui de Marie-Joseph Chénier, qui doit y figurer. André Chénier n'appartient pas au Théâtre-Français; il n'a pas laissé d'œuvres dramatiques. Il est incroyable que cette réflexion ne soit pas venue au moins à M. Étex.



TRAVAUX

DE LA COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES.

Restauration des Monuments historiques de la France.



Les monuments précieux de notre architecture nationale qui ont tant souffert de nos discordes civiles, de l'ignorance et de l'incurie de certains administrateurs, sont aujourd'hui placés sous la sauvegarde d'une nouvelle institution longtemps désirée, qui désormais nous les conservera. — Ce que ne purent faire, à d'autres époques, le décret du 3 brumaire an II et toute l'indignation des journaux soulevée par les actes de l'odieuse bande noire, nous devons l'attendre du Comité historique des arts et monuments, dont nous avons inauguré déjà la bienvenue. Nous disions que l'élite de nos archéologues français prenait part à cette œuvre de conservation et la continuerait avec une admirable persévérance : ce zèle ne s'est pas ralenti depuis cette époque.

Ainsi, le Comité poursuit sa tâche en publiant une suite de bulletins qui, rédigés dans un style clair, avec une science pratique et dégagée de tout pédantisme, sont adressés aux maires et aux curés de toutes les villes du royaume. Ces instructions ont produit, comme on devait s'y attendre, leur effet, en enseignant aux administrateurs les divers caractères de notre architecture et ce qu'elle peut avoir d'intéressant pour notre histoire. Puis, il a été facile aux commissions organisées en province d'établir une correspondance active et générale, source d'informations d'après lesquelles on fait connaître au ministère de l'Intérieur, qui dispose des sommes consacrées à cet usage, les réparations devenues urgentes pour certains monuments, les mutilations inutiles, les démolitions que pourraient leur faire subir les conseils municipaux, les corps des ponts-et-chaussées ou du génie militaire, qui, de propos délibéré et sans discernement, ont accompli bien des actes de vandalisme.

Souvent le ministère de l'Intérieur, mal informé, prenait à la hâte de mauvaises décisions, ce qui n'arrivera plus, grâce à l'heureuse influence de la Commission des arts et monuments. Une classification provisoire des édifices publics qu'il est important de conserver a été faite par ses soins, et déjà un grand nombre de travaux de consolidation ont été entrepris ou continués avec le secours des allocations du ministère de l'Intérieur ; mais cela ne suffisait pas, il était bon de diriger dans une voie intelligente ces restaurations, qui pouvaient laisser à désirer. C'est là sans doute, pour la Commission des arts et monuments, une surveillance qu'il est bien difficile d'exercer ; mais il faut ajouter que le ministère de l'Intérieur est disposé, autant qu'il sera possible, à se prêter au vœu des savants archéologues qui lui communiquent leurs lumières. En attendant les bons résultats que ne peut manquer de produire cet accord de la science et de l'administration, nous nous proposons de passer en revue et par ordre alphabétique les travaux qui, en ce moment, sont exécutés sur tous les points de la France.

En première ligne figure la belle église de Souvigny, dans laquelle se trouvent les tombeaux de plusieurs princes de la maison de Bourbon. Cet édifice, qui a été si bien décrit dans l'excellent ouvrage publié sous le titre de *l'Ancien Bourbonnais*, par MM. Ac. Allier, L. Batissier et Ad. Michel, est un des plus remarquables monuments de la vieille France. Comme la plupart de nos églises du Moyen-Age, il présente un heureux assemblage de plusieurs styles d'architecture. Le plan offre une nef principale, accompagnée de chaque côté de deux collatéraux ; son extrémité orientale se terminait par cinq absides ; deux d'entre elles ont disparu sous les nouvelles constructions que l'on a faites, aux quatorzième et quinzième siècles, pour édifier deux chapelles sépulcrales ; les bas-côtés, la partie inférieure de la maîtresse nef, les absides, appartiennent à l'art roman byzantin. En 1432, Dom Chollet, vingt-huitième prieur de Souvigny, fit reconstruire le chevet de l'église par un nommé Maignon, maître des œuvres du duc de Bourbon. On reconstruisit ensuite toute la voûte de la nef. Louis II, en 1380, et Charles Ier, en 1456, firent bâtir deux chapelles, au milieu desquelles s'élèvent deux mausolées en marbre.

Quelques travaux de détail avaient déjà été exécutés sous la Restauration dans l'église de Souvigny ; mais, à cette époque, on s'était principalement occupé de restaurer les tombes princières ; les travées des nefs avaient elles-mêmes besoin d'être consolidées ; cette partie de l'édifice a été l'objet de travaux récents qui en assurent pour longtemps la conservation : toutefois, cette église demande encore de nombreuses restaurations, et nous avons la certitude qu'elle figurera souvent encore sur la liste des édifices nationaux recommandés à la sollicitude du ministère de l'Intérieur. Immédiatement après l'église de Souvigny, vient la tour de Barcelonnette. La base de cette tour est romane, et faisait partie, selon toutes les probabilités, des ruines de l'ancienne ville sur l'emplacement de laquelle Raymond Béranger fonda, en 1231, la ville de Barcelonnette. Le couronnement et la flèche de cette tour sont du style ogival, et ont été construits sur les plans d'Hugo Cardinalis, célèbre bénédictin du quatorzième siècle. Les habitants de Barcelonnette s'intéressent beaucoup à la conservation de cette tour, qui est le seul témoin monumental des événements dont leur pays a été le théâtre ; ils ont pris sur leur modique budget municipal, des fonds qui doivent être consacrés à la restauration de cet édifice ; mais, comme ce généreux sacrifice était insuffisant, ils ont invoqué les secours du ministère de l'Intérieur, qui s'est rendu à leur désir, si bien que les travaux commencés depuis deux ans vont être sous peu de temps achevés.



Dans le même département des Basses-Alpes, l'église d'Allos, qui est un édifice roman d'une haute antiquité, méritait d'être sauvée d'une ruine imminente. On s'est occupé de la consolider dès à présent, mais, l'année prochaine, une nouvelle allocation permettra de compléter les travaux déjà commencés.

Dans le département de l'Aude, on conservera la curieuse

église de Saint-Nazaire, dépendante de l'ancienne cité de Carcassonne, qui n'est plus maintenant qu'un faubourg isolé de la ville neuve. C'est là un rare et très-pittoresque spécimen d'une cité du Moyen-Age; les remparts en sont conservés en grande partie, et entourent des maisons basses aux murs épais, aux ouvertures espacées, inclinant leurs pignons sur des rues sinueuses, sombres, étroites et non pavées. Les pauvres habitants de ce faubourg n'ont pu en modifier l'aspect bizarre, qui se complète d'ailleurs d'une manière très-heureuse par l'église Saint-Nazaire. Cet édifice s'élève sur le sommet du mamelon occupé par l'ancienne cité, qu'il couronne avec l'assemblage élégant de ses pinacles et clochetons de différents styles. La nef de Saint-Nazaire est romane et provient de l'ancienne église consacrée par Urbain II en 1096. Le chœur, d'une architecture gracieuse et délicate, est percé à jour comme une cage de verre; les trumeaux et les contre-forts sont d'une légèreté sans exemple, même dans les plus belles constructions du style ogival. Cette partie de l'église a été bâtie en 1269. Saint-Nazaire conserve encore des fragments de sculpture du plus grand intérêt; ce sont, entre autres, un tombeau du treizième siècle, et un bas-relief représentant la mort du comte de Montfort au siége de Toulouse.

Cependant cette église si remarquable courait le risque d'être bientôt démolie; les habitants du quartier, auxquels elle sert de paroisse, ne pouvaient subvenir aux frais de son entretien; les fonds du conseil municipal étaient absorbés par les besoins des églises de la ville basse. En cette circonstance, on ne pouvait que recourir à l'intervention du gouvernement, qui ne s'est pas fait attendre. Des travaux de consolidation ont été entrepris cette année, et seront conduits avec une grande activité, car il était temps de les commencer si on voulait prévenir des accidents irréparables.

Dans le même département, l'église et le cloître de Saint-Hilaire, édifice remarquable du treizième siècle, sont aussi en voie de restauration, aux frais de la commune, aidée par le ministre de l'Intérieur. L'église est petite, mais bien conservée dans son plan primitif en croix grecque; le cloître est voûté en ogives portant sur des colonnettes accouplées. Il ne reste rien de la fondation de l'abbaye, qui datait du huitième siècle.

Les travaux commencés dans l'église de Rieux-Mérinville ont dû être suspendus; ce qui reste de ce bel édifice, construit sur le plan de Saint-Pierre-le-Rond, à Rome, est dans un bon état de conservation; mais il serait nécessaire de restaurer quelques-unes des chapelles qui entouraient la première enceinte et complétaient la deuxième. Le projet n'a pas encore été suffisamment étudié pour qu'on puisse tout d'abord commencer ces travaux; de plus, on attend le résultat des fouilles qui doivent être exécutées pour retrouver les fondations des chapelles et du porche.

Nous reviendrons, dans un autre article, sur l'achèvement de la restauration de cette église; nous aurons également à parler des travaux considérables entrepris à Saint-Just de Narbonne, et des fouilles qui se continuent sur différents points du département jadis occupés par des édifices de fondation romaine.

Sur les Beaux-Arts

EN ANGLETERRE.

Londres, 31 juillet 1841.



USSITÔT après mon arrivée dans cette ville, je me suis mis, Monsieur, en devoir de satisfaire à la demande que vous m'avez faite de quelques observations sur l'état des arts dans la Grande-Bretagne, et voici dans quel ordre, si toutefois je puis m'astreindre à un ordre quelconque, j'ai pensé que je vous adresserais le résultat de mes profondes et lumineuses observations: d'abord, l'école de peinture ancienne, c'est-à-dire les maîtres morts; en second lieu, l'école moderne, c'est-à-dire les peintres vivants; et, pour finir, un coup d'œil sur les dernières *exhibitions*.

Que vous semble de ce plan? Vous convient-il? Alors, j'entre tout de suite en matière, et déjà vous pouvez me voir arpentant Londres dans tous les sens, allant du British-Museum à la Galerie Nationale, du vieux et triste Saint-James à Sommerset-House, du duc de Sutherland au marquis de Westminster, de sir Francis Egerton à sir Robert Peel, partout et toujours à la recherche de mon premier point, de l'école anglaise. Ce n'est pas à elle, je vous assure, qu'on pourrait appliquer ce que Bonaparte disait de la république française: « Elle est comme le soleil, aveugle qui ne la voit pas! » Je ne suis point aveugle, et pourtant pendant longtemps je ne la vis guère; aussi m'en allais-je demandant à tous des nouvelles de cette belle introuvable, et des renseignements sur le lieu où je pourrais la rencontrer. Souvent, à mes interrogations, — Oh! Monsieur, me répondait-on, allez à Hampton-Court, vous trouverez là de magnifiques Holbein. — Des Holbein! Il est très-vrai, pensais-je, que Hans Holbein a vécu longtemps en Angleterre, à la cour de Henri VIII; cependant, il n'en était pas moins Suisse pour cela, et très-Suisse. D'autres fois: — Windsor, me disait-on, renferme d'admirables portraits de Van Dyck, le peintre favori de Charles Ier. — Van Dyck est assurément un grand maître, mais je vous avouerai que j'ai toujours été, jusqu'ici, dans l'habitude de le considérer comme flamand. Puis, on me renvoyait à Pierre Lely, le reproducteur des *blanches épaules*, des *gorges resplendissantes* de la cour des deux Charles; homme de grand talent, du reste, mais par malheur un peu trop Westphalien pour moi. Le Lubeckois Kneller ne faisait pas non plus mon compte, et je commençais à penser que l'école anglaise se composait exclusivement de maîtres allemands ou flamands, lorsqu'enfin je rencontrai Hogarth, Josuah, Reynolds, Gainsborough, Wilson, Benjamin West et Thomas Lawrence (Wil-



église de Saint-Nazaire, dépendante de l'ancienne cité de Car-



Le Christ et la Samaritaine.

kie, qui vient de mourir, complétera la pléiade), représentant, entre eux six, l'histoire, le paysage, le portrait, la peinture satirique et de mœurs. Ces six noms, grâce à l'amour-propre national, vivront tous et toujours dans la mémoire et les annales artistiques de nos voisins; mais tous ne trouveront pas également grâce devant la justice sans appel de la postérité. Elle pardonnera sans doute à Hogarth quelques incorrections et la faiblesse de son coloris en faveur de la finesse de sa touche, de la vérité de ses caractères, de l'*humour* de ses sujets dans un genre où il n'a eu d'autre maître que son génie, et où personne depuis n'a su le suivre; elle oubliera les essais historiques de Josuah' Reynolds, pour ne lui tenir compte que de ces ravissantes têtes d'enfants qu'aurait avouées le Corrège, de ces beaux portraits d'hommes qui rappellent Rembrandt. Peut-être bien son indulgence s'étendra-t-elle sur Gainsborough et aussi sur Wilson, qu'elle dépouillera cependant du glorieux mais immérité surnom de Claude, que lui ont donné ses compatriotes; mais quand viendra Benjamin West, l'académicien froid et compassé (comme au reste presque tous les académiciens), Benjamin West chez qui la lettre a tué l'esprit, la correction le sentiment, c'est alors qu'elle s'armera d'une juste et inflexible sévérité; et si, séduite par un caractère élégant et noble, par l'expression touchante et mélancolique, quelquefois par l'animation et la vie des portraits de sir Thomas Lawrence, elle lui ouvre les portes du temple d'immortalité, ce ne sera pas sans lui reprocher vivement la mollesse, l'indécision de la touche, l'incorrection des lignes, et des effets d'ombre et de lumière vaporeux, éclatants et fantastiques, mais toujours faux et incompréhensibles.

Vous allez, j'en suis certain, me trouver bien dur pour ces pauvres gens; vous allez vous récrier bien fort et me demander de quel droit je me fais ainsi l'organe des siècles à venir et qui peut m'autoriser à anticiper de la sorte sur leur jugement; mais outre que, moi aussi, j'entre pour partie dans cet être complexe et à mille voix qu'on appelle la postérité, il me sera facile de vous prouver que je n'ai pas péché par excès de rigueur, et bien plutôt par excès d'indulgence. Pour cela, remontons ensemble, s'il vous plaît, aux commencements de la peinture en Angleterre; voyons sous l'influence de quelles traditions se sont faits ses premiers essais, et analysons... Mais je crains qu'une pareille étude ne dépasse de beaucoup les limites d'une simple lettre; un examen approfondi, et par conséquent fort long, offrirait d'ailleurs peu de charme et d'utilité au lecteur qui n'aurait pas sous les yeux les œuvres dont on discuterait les mérites; je m'arrête donc, en me bornant à vous faire observer, pour ma justification, que s'il est vrai que tout se tient dans les arts, nous ne pouvons nous étonner de ce qu'un peuple chez lequel la sculpture n'a produit qu'un seul homme, Flaxman, l'architecture que Christophe Wren, et la musique, rien, soit aussi pauvre en peinture que dans tout le reste, et de ce que ses plus grands maîtres n'aient qu'une supériorité relative. Et ne croyez pas, Monsieur, que j'aie ici le désir de reprocher à nos voisins une infériorité qu'ils rachètent, du reste, complétement, trop complétement pour nous, sous une foule d'autres rapports. Telle n'est pas mon intention, bien loin de là. Ce qui m'afflige en eux, c'est cet amour-propre exagéré qui les fait prétendre à la supériorité dans tous les genres. Ils sont comme Canova, qui préférait de beaucoup ses médiocres peintures à ses chefs-d'œuvre de statuaire, comme Lamartine, qui fait bon marché de ses admirables poésies et met toute sa gloire dans ses discours de tribune, et ils semblent, je vous l'assure, attacher moins de prix à leurs vrais et incontestables titres de gloire, qu'à ceux beaucoup plus douteux qu'ils peuvent tenir des beaux-arts. Plus ils sentent chez eux qu'une partie est vulnérable, plus ils mettent d'acharnement à la défendre, sans s'apercevoir que cet empressement même est un aveu tacite de leur faiblesse. Ainsi, par exemple, malheur à qui leur dira qu'ils ne sont pas musiciens! c'est la chose du monde qui les révoltera le plus et qu'ils avoueront le moins. Il est vrai que leurs compositeurs, si toutefois ces Messieurs méritent ce nom, emploient, pour les faire croire à leur génie musical, des moyens singuliers et qui peuvent en imposer quelquefois. Jugez-en.

J'étais à Covent-Garden, il y a de cela déjà quelques années; on jouait, traduit en anglais, le bel opéra d'Halévy, *la Juive*. Dans ma loge, à côté de moi, un brave insulaire paraissait vivement charmé par la savante musique de notre compositeur. Voir un Anglais nous rendre justice est chose si rare, que je me sentis tout d'abord prévenu en faveur de celui-ci, et qu'au premier entr'acte j'engageai la conversation. Elle roula naturellement sur l'opéra que nous entendions. Mon compagnon en était transporté et faisait le plus grand éloge du compositeur et de ses autres œuvres qu'il me disait fort bien connaître. Au second entr'acte, nouvelle causerie, et nous étions déjà les meilleurs amis du monde, quand je m'avisai de lui demander si *l'Éclair* avait été représenté à Londres? « Oui, me dit-il; l'avez-vous entendu? — Pas ici, mais à Paris. — A Paris! Ah! j'ignorais que la pièce eût été jouée à Paris. — Comment! jouée à Paris! repris-je étonné. — Oui, j'ignorais qu'elle eût été traduite en français et représentée à Paris. » Que diable veut-il dire, pensai-je, avec son *Éclair* traduit en français? Était-ce donc une épigramme contre la littérature dramatique de MM. Planard et de Saint-Georges? Elle eût été sanglante. L'idée m'en vint un instant, mais la simple inspection du respectable *facies* de mon interlocuteur suffit pour la chasser aussi vite. Je ne comprenais plus. Aussi, croyant à un malentendu ou à une erreur que j'attribuais modestement à mon peu d'habileté dans la langue anglaise :

« C'est bien de *l'Éclair* que nous parlons, repris-je, en insistant sur les mots. — Oui, et je vous ai demandé si cette pièce avait été traduite en français. — Et voilà justement ce que je ne comprends pas: comment et pourquoi voulez-vous qu'on ait traduit en français une pièce originairement écrite dans cette langue? »

Ce fut à son tour de ne plus comprendre, et à l'air dont nous nous regardions alors tous les deux, nous devions certainement ressembler à deux pauvres ouvriers de la tour de Babel, essayant de faire la conversation au moment où il plut au Créateur de changer leur langage. Cependant, après un instant de silence : « Je crois, fit-il, que vous n'avez pas bien saisi ce que je voulais dire; c'est de la pièce dont Scaire a fait la musique que nous parlons, n'est-ce pas? — Non, non, de la pièce de Halévy; de Halévy, l'auteur de l'opéra que nous venons d'entendre. — Eh mais! reprit-il vivement, cet opéra est de Scaire. — De Scaire! non, vraiment; il est français, et de Halévy. »

Un petit sourire d'incrédulité vaniteuse courut sur ses lèvres, et il chercha son programme dans son chapeau. « Tenez, dit-il

en me le présentant, reconnaissez vous-même votre erreur. »

Je pris, et je lus :

« *This evening, will be performed* SCAIRE'*s celebrated opera* :

THE JEWES!!!

« *Vivat Regina!* »

Ce qui veut dire :

« Ce soir, sera exécuté le célèbre opéra de SCAIRE :

LA JUIVE!!!

« Vive la Reine! »

Le célèbre opéra de Scaire! entendez-vous, Monsieur? J'étais confondu de tant d'audace.

Déjà j'avais bien vu la plupart de nos vaudevilles, drames et comédies, représentés sans qu'il fût le moins du monde question de l'auteur français. *Bertrand et Raton*, qui s'appelle en Angleterre *the Minister and Mercer*, n'est plus de M. Scribe, mais de M. Alfred Bunn; *Passé Minuit*, cette délicieuse farce, est transformé en *Two o'clock in the Morning*, par M. Simpson, Thompson ou Johnson; et ainsi de suite de toutes les autres pièces qui ont à Paris un peu de succès. Cependant, encore y a-t-il dans la traduction d'une comédie, d'un drame ou d'un vaudeville, un nouveau travail plus ou moins difficile, plus ou moins bien fait, pour lequel l'auteur a droit de revendiquer quelque célébrité; mais comprenez-vous ce que peut être la traduction de la musique d'un opéra, et voyez-vous ce monsieur qui s'en applique le mérite parce qu'il en aura fait recopier les parties d'orchestre, et peut-être surveillé l'exécution? Cela dépasse la limite des plagiats permis et tout ce qu'a pu faire de plus effronté la contrefaçon belge, qui, si elle vous prend votre argent, vous laisse au moins l'honneur. Aussi, vous dis-je, j'étais confondu. Quant à mon interlocuteur, il s'épanouissait d'orgueil. « Vous voyez bien, me dit-il cette fois avec un gros sourire de satisfaction, que j'avais bien raison, et que la pièce est de Scaire. — Nullement, m'écriai-je; votre Scaire est un infâme plagiaire; l'opéra que nous venons d'entendre est de Halévy, tout comme *l'Éclair*; vous pouvez en être sûr, et... »

Déjà il ne m'écoutait plus, et je suis sûr que chaque jour il fait encore avec ses amis des gorges chaudes sur la vanité de ces Français qui veulent ainsi s'attribuer les chefs-d'œuvre et la gloire des grands génies de l'Angleterre.

Mais me voici bien loin de la peinture, Monsieur; j'y reviens au plus vite, et je cours à *Royal Academy*, la plus importante des exhibitions annuelles.

Quelle foule d'hommes et de tableaux, bon Dieu! treize cent quarante-trois sujets pour cette seule société! et penser qu'il y en a cinq ou six autres pareilles! Qui donc, après cela, est assez osé pour dire que les Anglais n'aiment pas les arts?

A tout seigneur, tout honneur. Les prémices de mon inspection reviennent donc de droit à ces Messieurs de l'Académie. M. Modise, l'un d'eux, a traité le sujet de *la Belle au Bois dormant*. L'artiste a choisi le moment où le prince s'approche du lit sur lequel repose, depuis cent ans, l'incomparable princesse, son cher Bichon à côté d'elle, entourée de la foule de ses filles d'honneur, chambellans, grooms, gouvernantes, valets de chambre, cuisiniers, etc.

« L'habile académicien a rendu d'une manière ravissante ce spectacle féerique; c'est un délicieux et magnifique ouvrage. La fidélité au texte du conte est parfaite; les figures sont merveilleusement groupées; les accessoires admirables, et quant à la princesse, rien ne peut égaler sa beauté.

« Un sujet plus grave a été traité par M. Malready, aussi académicien. « *Instruis le jeune enfant à l'entrée de sa voie; lorsqu'il sera devenu vieux, il ne s'en détournera pas* (Proverbes). » Ce tableau est d'un fini parfait, d'une délicatesse de pinceau exquise. Pour la correction du dessin, c'est une peinture que les artistes élèvent avec raison jusqu'aux cieux, et qui, à nos yeux, n'aurait qu'un défaut, celui d'être trop chaude de ton. Cette remarque sort avec peine de notre cœur; mais nous la faisons parce que nous la croyons vraie, et qu'elle n'empêche pas le tableau de M. Malready d'être miraculeux.

« La plus minutieuse critique ne saurait trouver à redire au *Retour de l'Enfant Prodigue*, par M. Etty. Couleur, dessin, tout y est parfait, admirable.

« M. W. Turner, de l'Académie, a entouré, cette année, du charme de sa poésie le château de Rosenon, résidence du prince Albert. Il a su rendre encore plus délicieux ce délicieux séjour; car M. Turner ne peut pas peindre la nature dans sa forme commune et positive, il l'épure et la poétise; et cependant, à travers cette forme céleste et enchantée, nous voyons la verdure des arbres, l'onde rapide et le développement d'un charmant paysage.

Ici Titania, pendant la sombre nuit,
Repose au sein des fleurs, et s'endort au doux bruit
Des danses et des chants, et des eaux murmurantes.

« Les plus grands éloges sont dus à M. Dadd, l'artiste éminent qui a conçu et exécuté ce tableau. Il y règne une originalité qui lui donne le plus grand prix, et les figures en ont un charme incomparable. Le coloris en est aussi merveilleux que la conception et le dessin; la douceur des teintes, la variété des poses, l'expression des figures, la fraîcheur du feuillage, tout y est délicatement beau. C'est une œuvre pleine de poésie, et digne, en tout, d'un esprit aussi frais que le printemps qu'il a reproduit. »

Il est peut-être bon, Monsieur, de vous arrêter ici pour vous avertir que ce n'est pas moi qui m'exprime de la sorte, mais bien un critique anglais, ou plutôt la critique anglaise en général. J'ai pris au hasard dans les *Magazines* et les *Reviews*, et j'ai traduit littéralement. Il me reste à votre service encore environ quatre cents petits éloges du genre de ceux que vous venez de lire. Pour un total de treize cents tableaux, ce n'est pas trop mal, que vous en semble? Et maintenant doutez-vous encore de ce que je vous ai dit de l'amour-propre britannique, et ne reconnaissez-vous pas, à cette admiration intelligente, qui est à court d'expressions devant de pitoyables croûtes, tout comme elle pourrait l'être devant les chefs-d'œuvre des écoles de Flandre et d'Italie, ne reconnaissez-vous pas le public qui a confondu dans ses bravos et son enthousiasme Mlle Rachel et Mlle Larcher, *ces deux éminentes tragédiennes?* Heureusement qu'il est encore quelques esprits sages et éclairés qui ont su se tenir en garde contre ces louanges exagérées de la vanité nationale, et affermir, par de consciencieuses et solides études, par la contemplation incessante de la nature, un talent que des éloges excessifs et prématurés auraient pu égarer et perdre. Ces hommes, en trop petit nombre par malheur, ce sont Landseer, Roberts, Haghe, Harding, Robinson, Stanfield, Chantrey, en sculpture, et encore quelques autres. Ceux-là ont droit à

toutes nos sympathies, comme les seuls représentants de l'art en Angleterre, et leurs œuvres méritent un examen attentif et approfondi.

C'est ce travail qui va m'occuper maintenant, et que je me propose de vous soumettre à mon retour à Paris.

Adieu, Monsieur; à bientôt!

ALFRED MAINGUET.

GÉOGRAPHIE MONUMENTALE DE LA FRANCE.



Au onzième siècle, les peuples qui habitaient les diverses provinces de notre pays avaient conservé toute leur individualité de race; ils avaient seulement perdu un peu de la rudesse des mœurs barbares en se rangeant sous le joug de la foi chrétienne. Cette individualité se manifestait dans la conformation physique des divers peuples et dans leur costume, aussi bien que dans leur langue et que dans les monuments de leurs arts. Il est certain que, outre les deux grandes divisions que l'on a établies entre la langue d'*Oil* et la langue d'*Oc*, l'une dérivant plutôt des idiomes latins, l'autre plutôt des idiomes celtiques, on doit tenir compte de tous les autres dialectes qu'on a parlés dans chaque province, en Auvergne comme en Bretagne, en Normandie comme en Bourgogne ou en Lorraine. Peu à peu les populations de chacune de ces provinces se sont approprié plus ou moins la langue latine corrompue au milieu des invasions du Bas-Empire, l'ont transformée, enrichie de mots nouveaux et d'idiotismes qui leur étaient particuliers. C'est ainsi que chaque province s'est fait, dans les premiers siècles du Moyen-Age, un langage à soi. L'époque où ces langues se sont constituées dans toute leur force et toute leur originalité s'étend du onzième au quinzième siècle; par malheur, toutes les provinces ne nous ont pas légué des monuments nationaux de leur littérature dans ces temps reculés. Ce que nous savons pour plusieurs pays, nous l'avons appris dans les patois, précieux débris des idiomes du Moyen-Age.

Les mêmes influences qui ont modifié le latin pour en faire le langage roman, ont transformé aussi le système d'architecture romaine dans nos églises nationales. On peut avancer déjà, sans craindre d'être démenti par de nouvelles observations, que, dans chacune des provinces de la France, un style particulier a été mis en vigueur, et présente des caractères distinctifs. Quant aux causes qui ont modifié le système roman dans chacune de nos circonscriptions territoriales, elles sont, pour le moment, difficiles à déterminer. Les archéologues ne se sont pas, jusqu'à présent, assez préoccupés de cette grave question. On a cherché à établir ce seul fait, à savoir, qu'il y avait une architecture romane et une architecture byzantine qui auraient fleuri en France, surtout à partir du dixième siècle. Quels sont les éléments spéciaux de ce dernier style? Voilà encore ce qu'il est difficile de préciser. La plus vaste et la plus ancienne église que nous regardions comme un type du byzantin, est Sainte-Sophie de Constantinople; or, nous ne voyons guère dans ce beau monument d'autres dispositions architectoniques importées chez nous que les coupoles rachetées par des pendentifs; car nos églises conservèrent les formes de la basilique antique. Le goût de l'art régénéré dans les traditions orientales se montre bien plus dans les détails; les chapiteaux, souvent cubiques, sont ornés de figures aux draperies mouillées et d'ingénieux entrelacs; les moulures elles mêmes, surtout dans le midi de la France, sont imitées de celles des monuments de la Grèce, dans le Bas-Empire; enfin la plupart des colonnes s'élèvent sur la base attique. Que l'on compare une église du onzième siècle de la Normandie avec une église bâtie à la même époque dans le Poitou, et l'on jugera sur-le-champ de la différence du style. Mettez en parallèle le portail de Saint-Georges de Bocherville avec le portail de Notre-Dame de Poitiers; tous les deux sont d'un riche style de transition, et pourtant quelle différence dans les ornements qui recouvrent avec tant de profusion les archivoltes et les voussures de leurs arcades! Dans l'un, vous ne voyez que des câbles, des zigzags, des têtes de clou, des billettes, moulures grossières qui se retrouvent dans toutes les constructions religieuses de la Normandie. A Notre-Dame, c'est tout autre chose: vous aurez des entrelacs, des feuillages et même des figures, et tout cela finement sculpté par un ciseau habile et délicat. Dans le centre de la France, le style byzantin est moins riche, moins efflorescent, et se rapproche moins de l'antique que dans la Provence; mais cette différence s'explique très-bien, comme on le verra plus loin.



Une observation qu'il importe de faire tout d'abord, c'est que le système architectural des provinces a sa source souvent dans l'imitation plus ou moins fidèle de quelque célèbre monument antique. Ainsi, pour la Provence, il n'est pas douteux que les architectes, au Moyen-Age, ne se soient préoccupés beaucoup des constructions gallo-romaines qui devaient exister encore de leur temps dans toute leur splendeur. Les proportions des églises de ce pays sont, en effet, plus élégantes que partout ailleurs en France, et les chapiteaux sont souvent une copie si exacte du chapiteau corinthien, qu'on ne découvre leur âge réel qu'en voyant sur leur tailloir ou sous leurs feuilles d'acanthe quelque travail de style byzantin; quelquefois même la copie a été presque complète, comme au porche de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, comme dans le grand bas-relief qui se voit dans l'église mauresque de la Charité-sur-Loire. A Vienne, en Dauphiné, il y avait beaucoup de beaux monuments antiques que l'on n'a pas manqué d'imiter.

Longtemps on s'est demandé quelle était l'origine des mosaïques qui décorent le nu extérieur des murs des belles églises romano-byzantines de l'Auvergne; on a pensé que les architectes avaient puisé ce goût dans la contemplation de quelque temple antique construit à Augustonemetum. Quoi qu'il en soit, au sixième siècle les incrustations de pierres différentes étaient déjà en usage en Auvergne. Dans l'église construite par Naumatius, à Clermont, on voyait, au rapport de saint Grégoire de Tours, des incrustations en marbre d'un beau tra-

vail (1). Ce n'est pas, à vrai dire, les marqueteries que nous remarquons aujourd'hui; mais on y trouve déjà ce sentiment de décoration particulier à ces édifices. Les monuments religieux des onzième et douzième siècles, construits depuis le Puy-en-Velay jusqu'à l'extrémité septentrionale de la Limagne, sont donc ornés de marqueteries faites de scories et d'autres pierres de diverses couleurs. Quand l'église ne présente pas, au pourtour extérieur du sanctuaire ou aux pignons des façades, des rosaces, des étoiles, un appareil réticulé, etc., vous êtes sûr que les claveaux des fenêtres, au moins, sont de pierres différentes. Puisque nous sommes à parler des églises d'Auvergne, nous allons indiquer leur forme la plus générale : leur plan est celui de la croix latine; elles ont une nef et deux collatéraux, un transept, et une extrémité absidale qui se termine par trois ou cinq chapelles, qui ne sont pas rayonnantes comme en Normandie. Le transept est séparé intérieurement de la grande nef par un mur percé d'arcades, que les Anglais ont nommé un *screen*, mot que l'on a traduit par *écran*. Les piliers des nefs sont carrés, et présentent sur trois faces trois demi-colonnes cylindriques. La face du pilier qui regarde la maîtresse-nef n'a pas en général de demi-colonne; les bas-côtés sont voûtés en demi-berceau et font l'office d'arcs-boutants, dont ils ont sans doute fourni l'idée première, surtout si l'on considère que ces voûtes sont décorées d'arcs doubleaux, qui, dans cette circonstance, sont de véritables arcs-boutants. Dans les églises qui ont un triforium, c'est-à-dire une galerie qui ouvre sur la principale nef, c'est la voûte de cette galerie qui est en demi-berceau; la voûte des bas-côtés, au-dessous du triforium, est, dans ce cas, une voûte d'arêtes. Les églises d'Auvergne offrent donc un type tout à fait particulier.

En Bourgogne, nous trouvons un autre système d'architecture bien caractérisé, et qui mérite aussi d'être signalé. Ce système se distingue surtout par l'emploi du pilastre cannelé. Quand on a visité la cathédrale d'Autun et les églises de Paray-le-Monial et de Beaune, par exemple, on ne peut plus douter que les architectes bourguignons ne se soient proposé d'appliquer aux constructions chrétiennes le style architectural des portes romaines de Saint-André et d'Arroux, qui embellissent encore la ville d'Autun. Il n'y a de différence entre le triforium de la cathédrale de la grande cité éduenne et l'attique des portes de ville, que dans les proportions; du reste, les chapiteaux, les pilastres cannelés, les archivoltes, tout a été strictement copié. Les grands piliers de la nef sont construits dans le même système; ils sont carrés, et présentent sur chaque face un pilastre cannelé; tandis que, dans les autres parties de la France, les églises des onzième et douzième siècles ont bien aussi des piliers carrés, mais ils sont munis de colonnes cylindriques engagées de diverses manières. En Bourgogne, le pilastre constitue donc un système de construction bien défini. Le transept méridional de l'église de Cluny, seul débris de cet édifice gigantesque, montre aussi quelques pilastres cannelés. Ce mode d'architecture s'est propagé jusque dans les provinces limitrophes de la Bourgogne; en Bourbonnais et en Nivernais, quelques basiliques, comme celles de Saint-Menoux et d'Iscure, près de Moulins, sont ornées de pilastres.

(1) Parietes ad altarium opere sarsurio ex multo marmorum genere exornatos habet.

Cette imitation évidente des monuments de l'antiquité gallo-romaine, imitation faite souvent avec tant de recherche et un sentiment si élevé, me porterait à penser que les chaînes de briques que l'on rencontre dans l'appareil de plusieurs églises, ne seraient pas un indice toujours certain de leur origine mérovingienne. C'est un point qui reste à éclaircir dans l'histoire de notre art monumental.

Rien n'est plus difficile, au reste, que de déterminer, d'après des considérations bien positives, l'âge des églises pendant un certain cycle de temps. De la fin du dixième siècle au douzième, leurs formes ont à peine varié, surtout dans les campagnes; on ne distingue leur date bien souvent que d'après la perfection plus ou moins grande des sculptures du portail et des chapiteaux. Or, des moulures d'un très-bas-relief, d'un dessin grossier, ne sont pas toujours des indices certains d'ancienneté; car il faut observer que les imagiers n'avaient pas tous et partout une égale habileté, et que la communauté religieuse était souvent plus riche que la paroisse, et réciproquement. Il faut surtout aussi tenir compte de la nature des matériaux mis en œuvre. Les églises en pierres calcaires tendres sont presque toutes décorées avec plus de recherche que celles qui sont bâties avec du granit, comme en Bretagne. On peut faire des observations de ce genre, je ne dirai pas en comparant plusieurs provinces, mais même entre des édifices religieux compris dans un rayon de quelques lieues.

La présence de l'ogive n'est pas non plus, à mon avis, une indication toujours suffisante pour déterminer l'âge de nos constructions. Bien que l'arc en tiers-point n'ait commencé à être d'un usage général qu'à partir du milieu du douzième siècle, où on le trouve employé concurremment avec quelques pleins-cintres, je me suis assuré que, dès le onzième siècle, on s'en servait quand on avait de grandes résistances à vaincre, un poids considérable à supporter. Ainsi j'ai vu plusieurs églises de cette époque présenter partout, à l'intérieur comme à l'extérieur, des arcs cintrés, excepté au transept, où les quatre grandes arcades de la nef, du sanctuaire et des deux bras de la croix, qui supportent la masse énorme d'un clocher sur voûte en pendentifs, ont la forme ogivale. Les ogives et les cintres offrent un appareil exactement semblable, composé de claveaux taillés avec soin, et une archivolte en retraite. On ne peut faire qu'une seule objection, n'exprimer qu'un seul doute, à savoir, que ces ogives seraient d'une construction plus récente que le reste de l'édifice où on les voit. A la rigueur, la chose se peut, mais rien ne le prouve. D'autres églises offrent partout des arcades à plein cintre, aux portes, aux fenêtres, dans les nefs et les collatéraux; l'ogive se trouve employée là seulement où les arcades, très-resserrées, sont surhaussées, comme on le voit souvent à l'hémicycle oriental qui détermine le chœur. Dira-t-on encore que ces ogives sont de construction récente?

(La fin au prochain numéro.)

Louis BATISSIER.



THÉODORE HOFFMANN.

(**Fin.**)



Les *Frères Sérapion* furent inspirés à Hoffmann par les réunions hebdomadaires dont nous avons dit un mot plus haut. C'est un recueil d'histoires racontées; l'auteur y intervient fréquemment sous son propre nom de Théodore. Dans ce recueil se trouvent deux nouvelles historiques, ou tout au moins portant des noms historiques, ***Mlle de Scudéry*** et ***Salvator Rosa,*** remarquables surtout par le mérite de la composition. Il ne faut point y chercher de grands détails sur les événements des deux diverses époques où l'auteur a choisi ses personnages; mais pour ce qui est de mœurs et de couleur locale, ainsi que cela se dit aujourd'hui, Hoffmann est en mesure de défier la critique, cette fois. A l'exemple des deux Nouvelles précédentes, ***Maître Martin*** se distingue par l'art de la composition, tout au rebours du ***Vampire,*** histoire que l'auteur semble avoir écrite dans l'intention unique de donner le frisson à ses lecteurs. ***Malheur au Jeu*** et ***le Doge et la Dogaresse*** nous semblent deux inventions également belles, quoique inspirées par deux sujets bien différents. Jamais la passion effrayante du jeu n'a été étudiée, ni ne le sera, peut-être, avec la profondeur terrible dont témoigne la première de ces deux Nouvelles; comme jamais non plus l'art d'écrire ne rivalisera aussi heureusement avec l'art de peindre que dans ***le Doge et la Dogaresse*** d'Hoffmann. Par l'exécution de cette dernière Nouvelle, dont il dut l'idée au beau tableau de Kolbe, exposé à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, Hoffmann a mis sa plume à la hauteur du plus habile pinceau.

Mais si nous passons un peu légèrement sur tant de productions charmantes, nous ne saurions nous arrêter trop longtemps au *Conseiller Krespel*, plus généralement connu en France sous le nom de *Violon de Crémone*, bien que ce ne soit pas là le titre allemand. Le *Conseiller Krespel* doit être placé parmi les chefs-d'œuvre de l'auteur, entre *Don Juan* et le *Majorat.* Aussi pleine de poétique exaltation que le premier de ces deux poëmes, aussi intéressante que le second, et non moins mystérieuse, l'histoire du conseiller Krespel a, en outre, sur ses deux aînés, l'avantage d'une originalité plus simple et plus étrange tout à la fois. Quelle création plus pure que cette jeune Antonia, la fille du conseiller, condamnée par les médecins à une mort infaillible, si elle chante! Antonia a une âme si artiste, elle est si poëte, que la sensibilité qui abonde en elle déborde à chaque son de sa voix! Toutes les fois qu'elle vient de chanter, son visage défait et pâle, sa démarche tremblante, ses yeux voilés et ternes, annoncent que son existence est menacée. Semblable à un vase trop mince d'où la liqueur s'échappe, le corps transparent de la jeune fille laisse fuir la vie qu'il contient. Le conseiller, voyant sa fille s'incliner chaque jour comme une fleur blessée à la tige, songe enfin à s'opposer aux progrès du mal. Défense est faite à Antonia de toucher à son piano ou à sa harpe, désormais. Le conseiller est idolâtre de la voix de sa fille; mais, père prudent et sage, il se condamnera courageusement à ne jamais en jouir, et même, pour prévenir le danger d'une tentation imprévue et funeste, il tiendra sa fille enfermée. Antonia passera sa vie auprès de son père et ne sera l'épouse de personne; car, au milieu du monde, comment éviterait-elle la triste destinée qui l'attend? Seulement, afin qu'elle prenne sa solitude en patience, le conseiller lui fait entendre quelquefois les sons d'un violon qui chante comme une voix humaine. Cette voix rappelle à s'y méprendre celle d'Antonia; aussi ni le père ni la fille ne se lassent-ils de l'écouter avec ivresse! Par malheur, cette innocente distraction n'est pas moins nuisible à Antonia que celle qu'on lui a déjà défendue. L'âme d'Antonia s'échappe aujourd'hui par son oreille, comme elle s'échappait hier par ses lèvres : la prophétie fatale s'accomplira donc! La pauvre enfant, en effet, tombe de jour en jour dans une langueur plus alarmante. Chaque fois que résonne le violon mystérieux, son regard et son teint s'enflamment subitement, pour redevenir ensuite plus pâles encore et plus décolorés que la veille. Aveuglé par sa tendresse pour sa fille, et ignorant la cause réelle du mal qui la dévore, le conseiller n'en continue pas moins ses mélodieux concerts, jusqu'à ce qu'un jour, après un sommeil agité par d'horribles songes, il trouve Antonia mourante au pied de son piano. Le violon, au même instant, fait entendre un craquement lugubre, et l'archet est impuissant dès lors à le ranimer : l'âme de l'instrument a pris son vol avec l'âme de la jeune fille.

Si, de cet examen détaillé des œuvres d'Hoffmann, nous arrivons à une appréciation générale, nous trouverons que ce qui distingue essentiellement le talent d'Hoffmann, c'est l'horreur des procédés méthodiques, de ce qu'on appelle le métier. Esprit indépendant et aventureux, Hoffmann, pour être à l'aise, a besoin d'avoir l'espace ouvert devant lui. Il faut qu'il puisse voyager librement d'un pôle à l'autre, se baigner dans les flots de la mer ou se bercer dans les nuages, parler moins de ce qu'il voit que de ce qu'il rêve. Le moule, la forme, la matière proprement dite, sont des entraves dont il ne saurait s'accommoder. Ceci posé et compris, quel n'est pas notre étonnement d'entendre Walter Scott avancer que la valeur poétique d'Hoffmann est nulle, parce que les œuvres d'Hoffmann manquent de composition? Sans doute, un talent froid et lourd comme celui de Walter Scott a besoin d'une habileté extrême; il doit user de ménagements infinis, procéder avec sagesse et prudence, remplacer la chaleur qui lui manque par certains stratagèmes capables d'éveiller sans cesse la curiosité; mais le talent d'ordonnateur ingénieux n'est pas le talent suprême, ainsi que voudrait le donner à croire Walter Scott dans son injurieuse *Notice* sur Hoffmann. A tout prendre, d'ailleurs, et bien qu'il ait négligé le plus souvent la composition, Hoffmann a montré dans plusieurs Nouvelles, dans *Salvator Rosa* et *Mlle de Scudéry* entre autres, que la science de la composition ne lui était pas tout à fait étrangère. Quand Walter Scott reprochait au romancier allemand de n'avoir pas plié son imagination aux lois sévères du roman historique, il aurait dû ne pas oublier les deux œuvres que nous venons de citer; il y aurait vu qu'Hoffmann peut, à sa volonté, marcher avec méthode et mesure. Au lieu de cela, le critique écossais s'en va chercher le conte le plus fantastique, le moins régulièrement

composé, par conséquent, qui soit sorti de la plume d'Hoffmann, l'*Homme au sable*; sûr de triompher sans peine, alors, auprès des gens qui ne vérifieront pas la supercherie, il s'attache à faire voir combien cette histoire est invraisemblable, et que l'homme qui l'a écrite ne doit être qu'un cerveau fou, malade et impuissant. En dépit de ces conclusions brutales, nous n'hésitons pas, pour notre compte, à proclamer l'*Homme au sable* une œuvre très-remarquable et toute pleine de poétiques enseignements. Au reste, ce qui enlève toute autorité à l'attaque de Walter Scott, en la frappant de ridicule, c'est la préférence officielle que Walter Scott accorde à sa compatriote Anne Radcliffe sur Hoffmann. En ce qui concerne Hoffmann, nous le disons à sa gloire : malgré les instincts particuliers de sa nature littéraire, il savait parfaitement sentir et apprécier les facultés qu'il ne possédait pas. C'est ainsi que, dans une lettre écrite à Hitzig, à propos de l'*Astrologue*, il porte aux nues celui qui devait le juger plus tard avec une si inconvenante partialité. Certes, nous ne nous hasarderons pas à prononcer ici entre les deux écrivains illustres; mais il nous paraît, cependant, qu'entre deux hommes d'un génie différent, la supériorité réelle devrait être accordée à celui qui sait admirer son rival.

Cette petite digression n'est point aussi inutile qu'on le pourrait croire, car, tout en nous fournissant l'occasion de réparer une injustice, elle nous mène directement à constater l'existence de la faculté critique chez Hoffmann. Les intervalles d'un conte à l'autre, dans *les Frères Sérapion*, sont remplis par des conversations où toute sorte de théories poétiques sont examinées avec autorité, avec éloquence, avec éclat; et en parlant de Shakspeare, dans les *Tribulations d'un Directeur de théâtre*, Hoffmann, sans viser au dogmatisme des frères Schlegel, montre que chez lui la raison et le talent d'appréciation ne cèdent point le pas à la fantaisie, ni la logique à l'invention. Et pendant que nous prononçons le nom de Shakspeare, n'oublions pas, toute réserve faite pour l'originalité personnelle qui caractérise l'auteur des *Contes nocturnes*, de signaler le lien de parenté qui unit le romancier allemand au dramatiste anglais. Ainsi que l'auteur des *Songes d'une nuit d'été* et de *Comme il vous plaira*, Hoffmann est dans le domaine de l'art, en effet, un des plus nobles représentants de l'idéalisme. Ce qui fait le grand charme de ses écrits, indépendamment de la question littéraire, c'est la propriété qu'ils ont de nous transporter dans un monde imaginaire où tout brille de riches couleurs. Une fois que le magicien nous a pris sous son aile, nous voyageons parmi des merveilles que nous ne soupçonnions pas. Au sein de cette délicieuse oasis, tout se transforme : les morts se lèvent et marchent à nos côtés, les feuilles des arbres chantent, les animaux ont un langage intelligible, les instruments sont animés par des âmes qui soupirent, les fleurs sont de belles jeunes filles amoureuses, les nuages sont des génies errants dans les cieux. Mais pourquoi Hoffmann a-t-il un si profond dégoût de la terre? Pourquoi se réfugie-t-il dans les mystères d'un univers arrangé selon son caprice? N'est-ce pas qu'Hoffmann, à l'exemple de plusieurs grandes intelligences modernes, prend en pitié une société incessamment travaillée et bouleversée par des idées et des révolutions contradictoires? Envisagées à ce point de vue, les inventions d'Hoffmann ont cette signification philosophique hors de laquelle, désormais, il n'y aura point de salut pour la poésie.

J. CHAUDES-AIGUES

LES VIEUX LIVRES.



J'AI bien mauvaise grâce, direz-vous, à vanter les vieux livres dans ce recueil qui est sans contredit l'un des plus magnifiques livres de l'époque.

Mais autant vaut parler de ceux-là, puisque aussi bien le goût des livres nouveaux, ce luxe intelligent, le seul peut-être excusable dans ce siècle d'envieuse égalité, semble disparaître. Les bibliothèques s'en vont, et bientôt on les comptera. Les cabinets de lecture ont tué les bibliothèques; car je ne donne pas ce nom à ces deux ou trois cents invariables volumes, y compris les œuvres complètes de Voltaire et de Rousseau, que tout le monde possède, que vous rencontrez partout, sur les rayons en acajou et les planchettes en sapin, chez le député, l'avocat, le commis et le maire du moindre bourg. On n'achète guère maintenant que les livres qu'on se propose de ne pas lire : ceux qu'on lit le plus, c'est-à-dire les productions de la littérature contemporaine, on se contente de les louer.

Autrefois, le jour même où le libraire publiait un ouvrage, sa boutique était envahie par les laquais chargés de rapporter au logis un exemplaire souvent disputé.

> Ces livres que mon maître avait fait mettre à part
> Les avez-vous encore?..... (1)

Roman ou poésie, histoire ou voyage, le nouvel écrit devait se trouver sur la table de quiconque vivait noblement. Le salon, le boudoir, le cabinet, le réclamaient. On avait alors sa bourse pour les livres, comme pour le jeu : c'était une dépense prévue, et dont personne, à l'exception du chevalier, ne pouvait décemment s'exempter. Comment faire un crime à un simple cadet, souvent fort empêché, de ne se pas montrer libéral sur cet article? Et d'ailleurs, pour qui Mondor achetait-il des livres, si ce n'était pour ses amis? A défaut du financier, ne se rencontrait-il pas encore quelque jolie prêteuse toujours disposée à tenir cet aimable chevalier au courant des livres nouveaux?

L'ouvrage une fois lu, on le jugeait. Était-il condamné tout d'une voix, on l'abandonnait à l'antichambre. Trouvait-il grâce devant la critique, il allait prendre rang sur les tablettes de la vaste bibliothèque en chêne sculpté, où l'attendaient ses aînés.

De nos jours on ne fait pas tant de façons : les puissants de l'époque craindraient de se mettre en si mince dépense. Qu'un livre nouveau soit annoncé à grands frais dans les journaux, on envoie son laquais le quérir tout simplement au cabinet de lecture, à l'une de ces auberges *où l'on donne à lire au plus juste prix.*

C'est moins décent, mais c'est plus économique.

A Dieu ne plaise, toutefois, que je médise du cabinet de lecture, cet utile bazar où viennent affluer les livres de toute

(1) Corneille, la *Galerie du Palais.*

sorte, cette officine qui alimente tous les goûts, qui offre un abri contre la bise, et contre l'ennui un remède! Sans la ressource du cabinet de lecture, que de longues et tristes journées, que de soirées fastidieuses! C'est la providence de tous les loisirs, le pis-aller de toutes les espérances déçues. Il remplace, à l'occasion, la partie de campagne ou de spectacle dérangée par le mauvais temps; il instruit, il amuse à peu de frais; enfin, et ce n'est pas un de ses moindres avantages, il provoque quelquefois au sommeil. Mais laissez-le au moins en toute possession à ses légitimes tributaires, à l'employé, à l'étudiant, à la grisette, au petit rentier, à l'écrivain pauvre, à toutes les conditions humbles auxquelles il est naturellement réservé. Vous, les heureux du siècle, — *fils de la poule blanche*, comme dit Régnier, — vous, les riches, vous, les élégantes, qu'allez-vous faire au milieu de cette cohue? Votre place n'est pas là, Messieurs, ni surtout à vous, Mesdames : poussez un peu plus loin, jusqu'à la boutique du libraire qui vous attend. Hélas! le libraire attend en vain. Ces grands personnages qui rougiraient de monter en omnibus, d'entrer dans un restaurant à prix fixe, de faire queue à la porte d'un théâtre, trouvent tout simple de s'abonner au cabinet de lecture avec le public ordinaire des omnibus, des restaurants et des parterres. Voilà qui est du dernier goût et d'une extrême magnificence!

Il existe dans une des rues les plus noires du quartier Saint-Germain un cabinet de lecture bien connu, dont la clientèle se recrute parmi les meilleures maisons du noble faubourg. Des pairs de France, des députés s'y fournissent de livres à six sous de location par volume; des marquises, des comtesses, de jeunes et brillantes femmes y prennent un abonnement à trois francs par mois. Et l'on parle d'aristocratie en France! on lance chaque jour l'anathème contre ce monstre horrible, dédaigneux, altier, qui lésine comme un commis sur les plaisirs les plus nobles, ceux de l'intelligence!

Une parcimonie semblable de la part des classes riches qui se piquent d'élégance et de belles manières n'a pas d'excuse. Louer un livre quand on peut l'acheter; prendre son rang à la file des curieux économes, attendre patiemment qu'il ait passé entre les mains de celui-ci et de celle-là, pour lire en grande hâte un volume crasseux, huileux, souillé, il n'y a dans cet usage ni dignité, ni convenance, ni respect de soi-même, ni respect de l'écrivain. Ce n'est pas ainsi que l'on comprenait jadis dans la haute société les encouragements dus aux lettres. La noblesse et l'opulence se montraient libérales jusqu'à la prodigalité. Si nos mœurs ne comportent plus ces largesses, que repousserait aujourd'hui la fière indépendance des écrivains, au moins veulent-elles une protection plus efficace que celle de ces Mécènes à six sous.

Mettez-vous au moins des gants, Madame, pour feuilleter ce volume *banal* qui a traîné partout avant d'arriver dans vos blanches mains? Avez-vous votre flacon pour combattre l'odeur de tabac ou de cuisine qui s'exhale de ce livre de louage? et, ces précautions prises, est-ce tout? Non, car votre chaste regard tombera quelquefois sur d'ignobles commentaires, sur d'obscènes plaisanteries crayonnées par quelque loustic en belle humeur qui a la lecture gaie. Et vous pouvez vous complaire à cette horrible besogne qui blesse tous les sens à la fois, vous, la délicate, l'élégante femme du monde? Plaignez-vous, après cela, d'avoir la migraine, vous serez la bienvenue. Quoi! pour épargner quelques écus dont vous n'avez que faire, vous surmontez tout ce dégoût! vous vous exposez à gâter les douces émotions que vous inspire l'auteur, par l'espèce de répulsion que vous cause le livre! Quelques heures d'une bonne et paisible lecture valent bien, j'imagine, le prix d'une stalle de théâtre : eh bien, ce roman, ce volume de poésies que vous louez, ne vous coûteraient cependant pas davantage à acheter. Au moins les pourriez-vous lire à l'aise, les prendre et les quitter selon votre bon plaisir, sans entendre gronder à vos oreilles la voix criarde du cabinet de lecture qui vous presse; votre main n'aurait pas à craindre un contact impur; vos yeux ne rencontreraient pas d'inscriptions manuscrites qui vous fissent rougir jusqu'aux épaules; et si la passion, si l'éloquence du romancier vous arrachaient quelques larmes d'attendrissement, ces pleurs précieux ne mouilleraient pas des pages souvent encore chaudes de l'haleine d'une courtisane. Convenez donc que cette mode adoptée par vous et les vôtres, de louer les ouvrages nouveaux comme un fiacre à l'heure, choque toutes les habitudes du goût, dont vous vous prétendez les arbitres. Sur ce, réformez votre train, et n'y revenez plus.

Ces conseils sont d'autant plus désintéressés de ma part, que je ne prêche pas pour mon saint. *L'Artiste*, Dieu merci, ne se colporte pas de l'antichambre au salon et du salon à la mansarde; vous le recevez directement du bureau, entouré d'une enveloppe si hermétiquement fermée, qu'elle le défend même contre la curiosité de votre portière. Je ne suis pas davantage orfèvre, car je n'ai jamais fait, de ma vie, que le titre d'un roman, il y a quelque huit années; ce qui équivaut à un quart de vaudeville, ni plus ni moins. Mais comment ne pas s'élever contre cette lésinerie au nom de la bienséance, et dans l'intérêt de la littérature contemporaine? Savez-vous qui achète aujourd'hui les meilleures productions de cette littérature? Ce sont les gens de lettres. Oui, cela est triste à avouer, les chefs-d'œuvre des écrivains modernes ne trouvent pas d'acheteurs plus nombreux dans aucune classe que dans les rangs mêmes des littérateurs.

On cherche beaucoup, de nos jours, à imiter tous les genres de luxe des siècles passés, luxe d'équipages, de chevaux, de meubles, de toilette; le luxe des livres semble seul excepté. On se pique d'avoir toutes les superfluités coûteuses, et la moins dispendieuse, la moins superflue, on l'abandonne! Passe encore de louer des chevaux et des meubles, mais des livres!... Aussi, parcourez ces opulents hôtels, ces châteaux élégants que se font construire à la ville et aux champs les parvenus du jour : les lieux sont merveilleusement accommodés au confortable d'une existence brillante; l'architecte n'a oublié qu'une chose dans son plan, la salle de la bibliothèque. A quoi bon, en effet, une pièce spéciale pour loger quelques centaines de volumes? Jadis, le plus pauvre manoir, la moindre gentilhommière, avait sa salle de bibliothèque. C'était presque une preuve de noblesse. Vous vous la rappelez, cette salle froide et silencieuse, éclairée par de larges fenêtres, et dont les murs étaient couverts jusqu'à la corniche d'innombrables volumes. Que de souvenirs se rattachent à cette chambre solennelle, où s'accomplissaient tous les actes importants de la famille! Enfant, vous n'en approchiez qu'avec une crainte respectueuse; et vous vous souvenez des frayeurs qu'elle vous causait lorsque, pour mettre votre courage à l'épreuve, on

vous y envoyait seul, le soir, chercher quelque livre. Un fantôme revenait-il, ce ne pouvait être que dans la salle de la bibliothèque; si quelque rendez-vous se donnait, quel lieu plus discret pouvait-on choisir? les livres n'ont point d'oreilles; si quelque contrat se signait, n'était-ce pas là encore que la famille réunie attendait le tabellion? Vous n'avez pas oublié cette myriade d'ouvrages de tout format échelonnés avec ordre sur deux rangs par les soins du curé ou du chapelain, ces antiques portraits à la mine austère qui semblaient les garder, ces meubles graves comme le reste, ce vénérable fauteuil où le chef de la famille tenait ses assises, jugeait les différends domestiques, traitait les affaires et recevait les comptes de l'intendant ou du fermier; vous n'avez pas oublié surtout ce lourd in-folio, innocent complice d'une correspondance amoureuse, si souvent feuilleté en cachette. Toutes les superstitions de l'enfance, tous les rêves de la jeunesse, toutes les préoccupations sérieuses de l'âge mûr, vous les retrouvez dans la salle de la bibliothèque. Avouez que si quelque chose devait rester des anciens châteaux, si quelque chose devait être épargné, c'était cette salle paisible, sévère, dénuée d'ornements somptueux. Et c'est la seule cependant qu'on n'ait pas conservée! Les vieux châteaux se sont relevés de leurs ruines, de nouveaux se sont construits; mais cherchez dans ces demeures de l'opulence moderne la salle de la bibliothèque!... elle a été remplacée par la salle de billard.

Et que sont devenus les livres qui la meublaient? La révolution les a balayés çà et là, et chaque jour l'ignorance ou l'avidité en disperse les restes sur les quais. C'est là que gisent aujourd'hui, exposées à la pluie et à la poussière, ces volumineuses collections amassées jadis avec tant de soins, estampées aux armes de la famille, et transmises religieusement, comme un patrimoine, de génération en génération. On pourrait presque suivre un cours de blason rien qu'à visiter les livres qui garnissent les parapets des quais. Il y a dans cette exploration ambulante, pour le rêveur et le philosophe, un charme mélancolique auquel le bibliomane reste insensible. Le bibliomane est le corbeau vorace qui s'acharne sur ces débris informes. Ne lui demandez ni un regret ni une marque de pitié: il fouille tout de son ongle crochu, il examine tout d'un œil sec et inquiet; c'est pour lui qu'on a forgé ce mot barbare, *bouquiner*. Et cependant tous ces vieux livres, tous ces volumes aujourd'hui dépareillés, ont été la joie des plus nobles intelligences, la distraction des plus aimables personnes, l'étude des esprits les plus cultivés des siècles passés! Les uns conservent encore sur leur couverture flétrie des armoiries gravées en or: c'est le pillage révolutionnaire qui les a jetés sur la voie publique; les autres, pour échapper jadis aux violences de déprédateurs ignorants, se sont faits roturiers comme leurs maîtres, et le noble blason qui *illustrait* leur riche reliure a disparu sous une bande de rapport; ceux-ci ont été arrachés à la paisible solitude des cloîtres et des monastères; ceux-là ont été vendus au poids par un héritier prodigue, après avoir été mutilés de sa main, afin que l'écusson paternel ne subît pas l'affront d'une exposition publique sur les dalles de la rue.

Le livre de l'enfant et du vieillard, du savant et du prêtre, de la précieuse et de la dévote — contes, romans, traités, heures, missel — tous, jusqu'à *ce gros Plutarque à mettre les rabats*, sont étalés là pêle-mêle, attendant un acheteur qui leur épargne l'humiliation d'être lacérés par la main... de l'épicier. Quelles destinées diverses n'ont pas traversées ces anciens serviteurs avant d'être réunis dans un même rebut! n'est-ce pas le cas de répéter avec le poëte: *Habent sua fata libelli?* Arrêtez-vous un instant, au milieu de votre promenade, devant ces volumes séculaires que vous dédaignez; interrogez-les sur les noms et les titres de ceux qui les ont possédés et dont ils ont fait quelquefois la gloire, la richesse, et toujours le délassement. C'est une histoire curieuse que celle-là, une étude archéologique pleine d'intérêt. Ces vieilles *coutumes* toutes chargées de notes marginales, ces copieux dictionnaires d'arrêts, ont autrefois brillé sur la table du magistrat et de l'avocat. Que de veilles consacrées à les lire! Que de fois le jour surprit, courbé sur leurs pages, le jurisconsulte laborieux! Ce vieux bréviaire que vous craindriez de toucher du bout des doigts, ce bréviaire usé à force d'avoir été feuilleté, représente à lui seul toute une vie de méditation et de prière, la vie d'un prêtre: ç'a été le seul livre qu'il ait connu, le seul qu'il ait consulté dans ses doutes, le seul auquel il ait eu recours dans ses tristesses; il ne l'a pas quitté d'un instant, il a été son compagnon inséparable, son soutien, son refuge, sa consolation, et la mort seule a pu le faire tomber de ses mains défaillantes; là est tout l'homme, comme dirait Bossuet. Et ce petit volume, dont un reste de dorure et de maroquin fané décèle une coquette origine, ne vous dit-il rien? C'était cependant jadis un vrai livre de marquise, mignon, ambré, les délices et l'esprit d'Eglé, le jour sur sa toilette, la nuit sous son chevet. Et tous les autres, enfin, venus de si loin, du cabinet du savant, de la mansarde du poëte, de la cellule du cénobite, du boudoir de la femme du monde, par combien de mains n'ont-ils pas passé! Les simples et touchantes histoires qu'ils nous conteraient s'ils pouvaient parler! Ceux-ci ont été l'unique passion d'un lecteur infatigable dont ils ont hâté la mort; ceux-là ont ouvert le cœur et l'intelligence du jeune homme et de la jeune fille, excité leurs premiers soupirs et leurs premières rêveries. Voici ceux qu'on lisait à la dérobée, ceux qu'on lisait la nuit, témoin ces taches d'huile et ces feuillets à demi brûlés; voilà ceux dont la lecture délassait à la campagne quelque apprenti philosophe, enthousiaste de Rousseau, témoin cette pervenche desséchée, conservée entre deux pages comme dans un herbier. Ces détails vous paraissent futiles; mais est-il rien d'insignifiant pour tous ceux qui ont le culte du passé? Parmi tous les genres de flânerie, je n'en connais pas de plus agréable que de s'en aller lentement le long des quais jeter un coup d'œil oisif sur ces vieux livres sans maître; que de recueillir, en les parcourant, quelques rares indices qui révèlent l'esprit et les mœurs de leurs anciens possesseurs, tantôt un billet oublié, une pensée manuscrite, tantôt une date et un nom illustre, souvent une simple inscription pleine de souvenirs, comme celle-ci que je me rappelle avoir vue sur un volume de la Clélie: — *J'appartiens au citoyen* ***, 1793. Il y avait donc des *citoyens* qui trouvaient le temps de lire les romans de mademoiselle de Scudéry, même pendant la Terreur! Pourquoi non? On jouait bien *Blaise et Babet* à l'Opéra-Comique le 21 janvier!

Ne méprisez donc pas tous ces vieux livres déformés, car ils résument les heures les plus saintement, les plus doucement occupées des siècles passés, la prière, l'étude, les plaisirs austères et les aimables passe-temps de nos aïeux.


de Rudder 1839

Surtout ne jetez pas au rebut, comme inutiles, ceux qui vous ont instruits et récréés, auxquels vous devez ce que vous êtes.

crois, un beau passage à ce sujet : Les livres, dit-il, sont des amis fidèles auxquels on peut toujours se confier : leur



Surtout ne jetez pas au rebut, comme inutiles, ceux qui vous ont instruits et récréés, auxquels vous devez ce que vous êtes, votre esprit, votre rang, et l'estime qui vous entoure. Ce sont des amis qu'il est toujours bon d'avoir sous la main : ils ont une date précieuse dans votre existence, et, n'eussent-ils plus rien à vous apprendre, ils vous retracent encore les plus paisibles instants que vous ayez goûtés. Il n'est pas jusqu'à ces livres de collége, sur lesquels nous avons tous griffonné autrefois ce vers de Virgile :

Forsan et hæc olim meminisse juvabit,

qu'on ne soit heureux de retrouver, longtemps oubliés. Avec quel empressement nous leur avons échappé, à ces pauvres livres, quand l'heure de la liberté a eu sonné! Avec quel plaisir nous leur revenons, s'il nous arrive de les déterrer plus tard, enfouis dans quelque recoin! Est-il bonheur d'archéologue découvrant un cartulaire ignoré, qui vaille celui-là? Quelle joie n'éprouvons-nous pas à ressaisir sur leurs feuillets jaunis les souvenirs espiègles de nos jeunes années, les traces de nos premières études et de nos premiers ennuis!

Les livres de collége ont été ensuite remplacés par quelques autres plus nombreux. Nous avons tous eu, dans notre mansarde, notre petite bibliothèque d'étudiant : une douzaine de volumes de jurisprudence ou de médecine; — ceux-là pour les jours de pluie et de travail forcé, — et quelques romans, quelques poésies de notre auteur favori, achetés avec le dernier écu de notre bourse ; — ceux-ci pour les jours de loisir et de rêverie. Plus tard enfin, quand la vie est devenue sérieuse, nous avons mis de côté ce léger bagage, et à sa place nous avons triomphalement installé dans notre cabinet les trois cents volumes nécessaires à tous les hommes sérieux. Je les aperçois derrière les vitres de votre bibliothèque, où ils brillent comme les marchandises d'enseigne exposées aux montres des boutiques; j'en sais le nombre, j'en connais les titres et je pourrais en dresser l'inventaire aussi facilement qu'un commissaire-priseur. Vous ne pouvez pas plus vous en passer que d'un habit noir, et ils jouent dans votre existence, tout juste le rôle de ce vêtement indispensable. C'est un porte-respect qui vous donne une contenance et un maintien, et qui n'a pas même besoin d'être renouvelé, car il ne s'use pas au contact, tant vous avez garde de le ménager, en n'y touchant jamais. A ces quelques livres élégamment reliés, stériles emblèmes d'une science qu'on n'a souvent pas, à ces livres qui servent de parade et non de lecture, ah! combien je préfère, tout usés qu'ils sont, ces volumes où nous avons puisé le peu que nous sachions, les confidents de nos espérances, les instruments de nos plus pures jouissances! Les premiers n'ont qu'une valeur commerciale, assez minime encore; aucun souvenir ne se rattache à leur possession; leur vue n'éveille aucune idée, aucun sentiment du passé : ce sont pour vous livres clos. Les autres doivent avoir un prix inestimable, ils ont vécu dans votre intimité, et vous avez laissé sur leurs pages quelque chose de votre existence : ici l'attention mutine de l'enfance; là, l'ardeur studieuse de la jeunesse; plus loin, le travail calme et régulier de l'âge mûr. C'est pour ainsi dire le journal de toutes les époques de votre vie, et qui en rappelle les idées, les impressions et les opinions diverses. L'homme se peint tout entier dans le choix de ses livres : laissez-moi voir votre bibliothèque et je vous dirai qui vous êtes. Il y a dans Cicéron, je crois, un beau passage à ce sujet : Les livres, dit-il, sont des amis fidèles auxquels on peut toujours se confier : leur commerce est sûr, aimable, attrayant; ils ne nous abandonnent jamais, ils nous suivent en exil, ils voyagent avec nous, *nobiscum peregrinantur*. Boileau achetant à Patru, pressé d'argent, sa bibliothèque, et la lui laissant jusqu'à sa mort, montre, par cet honorable et intelligent abandon, combien il comprenait le culte des livres au milieu desquels on a vécu, auxquels on s'est habitué de longue main; il savait qu'en les achetant il ne les payait pas : car qui peut payer les souvenirs?

Mais parmi tous ces vieux livres si précieux, il en est un surtout qu'on ne saurait trop religieusement conserver : celui que vous avez lu ensemble — elle tout émue et rougissant de vous sentir là, à son côté, — vous plus occupé de la lectrice que de la lecture, vos lèvres effleurant ses cheveux, votre main rencontrant la sienne en tournant les pages. Celui-là, ce livre bienheureux ne sera jamais pour vous, quel qu'il soit, un vieux livre : ce sera toujours le livre le plus neuf, le plus beau et le plus aimé.

JONCIÈRES.

ALBUM DE L'ARTISTE.

HAMLET. — LE CHRIST ET LA SAMARITAINE.



Qui n'a lu ce bizarre et magnifique poëme du vieux Shakspeare? qui n'a contemplé avec un étonnement profond cette singulière et admirable création : Hamlet? Mais c'est le résumé le plus complet, le plus éloquent, le plus fidèle, de toutes les passions humaines! C'est là un drame qui suffirait à la gloire du hardi compagnon de Strafford-sur-Avon, comme le *Misanthrope* ou les *Femmes savantes* seraient assez pour la gloire de Molière. Quelle imagination riche et désordonnée! quelles scènes que celle des comédiens, que celle des fossoyeurs, que celle du duel et de la mort d'Ophélia! Connaissez-vous quelque chose de plus pur et de plus touchant? La plainte, la mélancolie, le doute, comme tout est bien saisi, bien compris, bien rendu! que cette bouffonnerie est triste! que ces éclats de gaieté sont amers et forcés! que ce passage même que M. de Rudder s'est efforcé de rendre, la mort de Polonius, est éloquent et original! La reine est avec son fils, dont la folie a tantôt de si étranges écarts, et tantôt de si terribles lueurs; elle lui raconte son deuil hypocrite, ses douleurs mensongères, peut-être même ses remords; de temps en temps Hamlet l'interrompt par une parole ironique ou amère; il prête à ses discours une oreille distraite; c'est sa propre pensée qu'il écoute, c'est le grondement sourd de ses projets, la voix menaçante des représailles qu'il médite. Tout à coup, une tapisserie s'agite; un soupir,

un souffle, que sais-je, un rien se fait entendre; aussitôt, voici le terrible jeune homme qui tire son épée : « Un rat! un rat! » s'écrie-t-il, et il donne de la pointe à travers le rideau; un cri s'échappe et le sang l'étouffe. Derrière cette tapisserie était Polonius, le père d'Ophélia, sa bien-aimée, celle qui l'appelle toujours avec une voix si douce: « *son cher seigneur!* » Mais n'importe, il faut qu'on croie à sa folie, et celui-là sera son répondant.

Le tableau de M. de Rudder, qui a figuré avec honneur à la dernière exposition de Rouen, est fort satisfaisant; on voit qu'il a tâché de se pénétrer du sens du grand dramatiste anglais; Hamlet a quelque chose de hagard, en même temps que de sérieux; son mouvement est franc, brusque, mortel. Pas d'hésitation, rien qui sente le maniéré; c'est un homme qui en tue un autre sans miséricorde et sans rémission; tant pis pour celui qui est là. La seule critique que nous oserions adresser à cette composition, serait d'offrir une perspective exagérée; la reine semble un peu petite et un peu reculée, si vaste qu'on suppose la salle dans laquelle se passe la scène; du reste, son effroi est bien indiqué; la tapisserie dessine largement le corps qu'elle masque à demi; la couleur, d'ailleurs, est bonne, et le tout a un cachet excellent. Il est juste de faire la part du graveur; M. Manceau a bien su rendre l'effet de ce tableau, et il en a tiré un parti qui lui fera honneur auprès de tous les amis de cette sorte de gravure.

—Parmi les jeunes peintres qui se sont voués avec le plus de zèle au genre difficile du paysage, il n'en est aucun qui fasse concevoir de plus légitimes espérances que M. Brunier; c'est dans l'étude sérieuse et réfléchie de la nature, dans la contemplation persévérante de ses beautés intimes, que ce jeune artiste a puisé le sentiment élevé qui distingue toutes ses compositions; si ses efforts n'ont point tous réussi, on ne saurait nier qu'il ne se rencontre dans chacune de ses œuvres des parties excellentes et d'une originalité réelle; pour être juste, nous devons signaler cette tendance générale aujourd'hui parmi les paysagistes; ce retour unanime vers l'étude rigoureuse de la nature promet à notre école moderne une belle place dans l'histoire de l'art. C'est la substitution graduelle de l'élégance, du coquet, de la fantaisie, à l'observation constante, qui signale les décadences; et, chose qu'on ne saurait trop répéter, c'est dans ce système, plus difficile sans doute, et plus ingrat en apparence, qu'il faut chercher le secret si rarement pénétré des succès durables. Le tableau qu'a exposé cette année M. C. Brunier, sous le titre du *Christ et de la Samaritaine,* a été un des plus remarqués du salon; la grandeur du style, la sévérité des lignes, la sobriété et la variété de la couleur, nous ont frappé plus que personne, et si nous avons cru, dans notre revue du salon, nous montrer sérieux, nous ne disons pas sévère, à l'égard de cet artiste, c'est que nous avons compris qu'il y avait là un bel avenir, et que le talent de M. Brunier était de ceux qu'il ne faut pas endormir par des éloges, quelque difficile que nous fût cette réserve. M. Brunier est un de ces artistes chez qui l'émulation est toute-puissante, et qui comprennent qu'un avis amical et sincère vaut mieux que des compliments; tous ceux qui aiment les arts et qui se préoccupent de la voie que suivent les jeunes gens, qui sont, après tout, l'avenir et l'espoir de l'école, ont applaudi à cette œuvre austère et forte; M. Français, qui s'est chargé de lithographier ce tableau, l'a fait avec ce sentiment poétique que nos souscripteurs lui connaissent depuis longtemps; nul ne pouvait mieux rendre la physionomie originale et grande de cette toile, il a traduit avec un grand soin et une grande habileté les moindres nuances, les plus fugitives intentions du peintre, en même temps qu'il a su donner à son travail un aspect aussi séduisant que rigoureusement exact.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Les Sentiers Perdus, par M. A. Houssaye. — Manuel Constantin. — Saint-Simon — La *France Musicale*



Qui de nous n'a couru, dans sa jeunesse, ces beaux *Sentiers Perdus*, tout humides des larmes de la rosée, tantôt endolori par ces adorables malheurs de nos vingt ans, tantôt le sourire sur les lèvres et le ciel dans le cœur? Qui n'a gravi plus tard les flancs escarpés des hauteurs, la tête baissée et l'âme pleine de ressouvenirs, cherchant, mais en vain, un écho de ces joies passées, que le vent emporte comme les feuilles à l'automne, mais qui ne repoussent pas au printemps comme elles? Qui ne se souvient de quelque voix adorée chantant, sur une terrasse à l'italienne, les divins accords de Rossini, Cimarosa, Meyerbeer et Zingarelli? Hélas! il en est une qui résonne encore à notre oreille, et qui ne nous dira plus, dans ses chants harmonieux, les psaumes de Marcello, ni les airs d'Haydn et de Beethoven, qu'elle traduisait si bien! Ainsi donc, quand on a bien battu les bois, dans ces retours de jeunesse qui vous viennent par bouffées, avec les brises et les tièdes ondées de juin; quand on a longtemps cherché, mais en vain, le fantôme évanoui des amours effacées, la lassitude vous prend, et l'on s'étend, découragé, sous les feuillées odorantes, le front rêveur et les yeux à demi fermés. Oh! c'est alors une douce chose d'avoir sous la main un livre ami, qui répond, sans que vous l'interrogiez, à vos tressaillements secrets, qui se plaint de votre plainte, et qui dit comme votre cœur; vous tournez et vous retournez avidement ces pages pleines d'une consolation douce et sereine, et quand vous êtes arrivé au dernier vers, vous sentez dans votre âme, comme dans celle du poëte, qu'après tout il reste quelque chose encore en vous, et qu'un beau matin, votre pauvre cœur désolé renaîtra tout à coup de ses cendres, comme le phénix de la fable.

Ces *Sentiers Perdus*, Arsène Houssaye les a courus de nouveau pour nous tous: pour vous, mes belles dames aux lèvres si roses, et dont les yeux sont si beaux quand une larme les a baignés; pour nous, les jeunes gens, qui avons souffert sans pouvoir chanter comme lui. Lui aussi, il a eu des bien-aimées à qui il disait comme Jules Harlowe, dans le chef-d'œuvre de

Richardson, « Tout m'est cher de vous, jusqu'à la terre où vous marchez, » et celles-là se sont éteintes un soir, comme ces Wilis que Théophile Gautier vient de ranimer d'un souffle poétique; lui aussi, il a dit en voyant se briser dans ses mains ces fragiles fleurs de sa jeunesse : « Qui donc est en vie pour moi, si celle-là n'est plus? » Lui aussi, l'âme pleine d'une douce et vague mélancolie, poëte à la façon du grand René, tout jeune encore et presque enfant, il allait s'asseoir à l'écart pour contempler la nue fugitive ou entendre la pluie tomber sur le feuillage; et cependant aujourd'hui il chante en passant dans ses *Sentiers Perdus*, en pensant à ses Isolines éplorées; il sourit doucement au souvenir de ces infidèles dont la trahison a soulevé, dans son sein oppressé, de si étouffants sanglots; il se dit qu'après tout, la vie et la jeunesse sont des branches fleuries sur lesquelles se perche l'amour comme les ramiers, et qu'il n'est pas meilleur de prétendre mettre en cage l'un que les autres. Sans l'amour, que serait la jeunesse, et sans la jeunesse, que serait l'amour? se demande-t-il à la fin; et là-dessus notre poëte, sans rêver un poëme épique ou une épopée, chante ses chansons naïves, que nous aimons pour leur douceur mignonne et leur exquise sensibilité, et que pourrait répéter, sous sa haie en fleur, la jeune fille qui se repose à midi du travail du matin.

C'est là en effet un livre simple, bon, facile s'il en fut; ce sont des vers qui vous vont droit au cœur, parce qu'ils en viennent. Arsène Houssaye ne s'est pas mis en souci de déchiffrer, comme une sonate difficile, le grimoire ténébreux des maîtres didactiques de la strophe et de l'enjambement; il n'a pas voulu faire un livre qui relevât de l'art poétique, et qui fût taillé en jeu d'échecs comme les buis de Versailles; il ne s'est pas attelé à la charrue du rhythme pour ouvrir un sillon pénible; il a écrit comme il sentait, laissant la muse venir, et la folle du logis lui a tenu fidèle compagnie. En tête de ce petit volume, dont vous connaissez déjà quelques fragments, *le Beau Temps des Poëtes* entre autres, il a mis comme une préface cette ravissante petite esquisse du *Joueur de Violon*, que nous avons donnée jadis, et qui restera comme une de ses plus élégantes compositions; ouvrez le volume au hasard, c'est comme cela qu'il faut choisir.

Voilà donc un livre à emporter avec vous, vous tous qui partez aux quatre coins de l'horizon, heureux voyageurs de ce monde, malades si bien portant de Spa, qui courez la poste pour retourner aux promenades enchantées de ce beau pays, et vous arracher ainsi au bruit menaçant des sociétés en travail; lisez-le chemin faisant, et quand vous reviendrez, vous nous remercierez; d'ailleurs, cela vous servira de transition naturelle entre nos mœurs politiques si brutales et les belles fêtes aristocratiques qui vous attendent là-bas, et sur lesquelles nous sommes tout fiers d'avoir attiré l'attention publique. Mais c'est qu'aussi Spa est rayonnant cette année : on y danse, on y joue, on y chante, on s'y amuse de tout son cœur; chacun trouve là ce qu'il aime, même les amateurs de peinture, pour lesquels on a réuni une exposition qui est riche déjà de toiles de Mmes Haudebourt-Lescot, Amic, et de MM. Swebach, Lapito, Beaume, Joyant, et de beaucoup d'autres qui ne sont pas les derniers de cette nombreuse école française qui a si glorieusement conquis sa place au grand soleil de l'art. Les étrangers y affluent, les plus grandes dames et les plus belles personnes de la Russie, de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la France y accourent, et les bons habitants de Spa, qui ne se sont jamais trouvés en si belle compagnie, se frottent les mains en pensant, comme Harpagon, aux bons louis d'or et aux pistoles bien trébuchantes qui, sous tant de noms différents, vont joyeusement tomber dans leur coffre de fer.

— Un pseudonyme qui s'est fait remarquer par des travaux pleins de soin, M. Constantin, vient de publier, dans une collection estimée et populaire, celle des *Manuels Roret*, un *Manuel du Bibliophile*, qui a obtenu, en quelques mois, un très-grand succès. Tous les pays lettrés, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hollande, non moins que la France, ont parfaitement accueilli ce judicieux volume. La seconde édition est augmentée de renseignements précieux et de planches au trait, gravées avec pureté; elle est intitulée *Bibliothéconomie*, ou nouveau manuel complet pour l'arrangement et la conservation des bibliothèques. Si le titre que nous venons de transcrire est un peu long, l'ouvrage, en compensation, est partout substantiel, concis et clair. Vous reconnaissez vite que l'auteur possède à fond son art, un art nouveau qui ne pouvait naître que dans l'extension excessive des produits de l'imprimerie. Les catégories de M. Constantin rendent la confusion impossible, elles rendent même l'ordre facile au milieu d'une inqualifiable quantité d'ouvrages et de titres sur toutes les matières, sur toutes les questions.

La bibliographie compte depuis longtemps, chez nous, des hommes éminents; l'Europe recherche encore le catalogue des bibliothèques du duc de La Vallière, de M. de Sainte-Palais, ceux des de Bure, des Barrois, des Peignaux, des Brunel. Ces ouvrages-là sont les bases de la science, mais à côté de ceux-là, il était nécessaire d'en donner un autre qui indiquât des règles pour le classement facile de tant de richesses scientifiques et littéraires : M. Constantin nous semble avoir trouvé ces règles; il les a puisées dans une expérience de quarante années au sein des bibliothèques, dans le travail d'une des premières librairies de la France, enfin dans un maniement continuel et en quelque sorte passionné des livres de tous les âges. Il a vu les écueils de l'encombrement, et il les évite. Son travail contient des détails précis, sans jamais tomber dans l'abus des minuties. Ses règles peuvent servir au classement d'un millier de volumes comme à celui de vingt mille et plus. Ce *Manuel du Bibliophile* ne contient pas seulement des instructions pour le classement des ouvrages, mais pour administrer les collections, pour y maintenir l'ordre avec peu de soins et de frais. Nous ne pouvons indiquer ici même les points principaux du modeste et utile ouvrage de M. Constantin; nous n'insisterons pas non plus sur ces petits détails de son art qu'il trouve plein d'attraits; nous ne dirons pas qu'il indique mille voies presque inconnues dans telle ou telle étude; nous ne répéterons pas l'éloge qu'il fait des bibliothèques publiques, qu'il trouve toutes très-généreuses, éloge qui leur est dû. Cependant çà et là, si nous avions assez de place pour nous y arrêter, nous serions charmés par ses ingénieuses conteries, par ces traits piquants de caractère dont la première cause est dans la passion des livres; tous ces récits agréables, le lecteur les recueillera avec plus de fruit à leur place que dans un article. Sous tous ces points de vue et sous beaucoup d'autres, nous ne pourrions qu'imparfaitement faire connaître ce travail; nous aimons mieux le recommander. Si quelque riche propriétaire de livres, en France, en Angleterre, en Allemagne,

ne trouvait pas ici la solution de telle ou telle difficulté, il pourrait s'adresser à M. Constantin, qui s'empresserait, nous le savons, de répondre avec une politesse bienveillante à toutes ses questions.

—Saint-Simon, l'écrivain économiste, a exercé une influence active sur tous les esprits avancés, personne ne le conteste. Il a excité, dans les recherches spéculatives, le zèle de ceux qui se sont occupés des développements de l'industrie. Comme Fourier, il avait profondément médité les bases d'un ordre nouveau : quelques-unes de ses idées dominantes devaient donc rester. Ce qui les a sauvées de l'oubli, ce n'est pas seulement la puissance de secte, mais des aperçus profonds, un style piquant, original. Certainement, toute cette économie politique, industrielle. de cabinet, n'est pas applicable; mais elle a donné, çà et là, l'idée de très-utiles changements. L'allure de Saint-Simon, en matières industrielles, n'est, au reste, qu'une allure de penseur, et on le médite plus volontiers qu'on ne l'écoute, qu'on ne le suit. Nous croyons cependant qu'il suscite des vues qui se transformeront en faits.

Vico a expliqué l'Antiquité et le Moyen-Age avec cette hardiesse, cette grandeur d'esprit que Saint-Simon porte dans l'interrogation de l'avenir; tous deux ont été utiles, tous deux ont élevé les idées de quelques parties de la science. Habituellement, Vico est recommandé à ceux qui jugent philosophiquement ces époques historiques; nous recommanderons aujourd'hui Saint-Simon aux économistes qui cherchent des moyens pratiques dans les vues hardies qui s'expérimentent encore. La conception de Saint-Simon est d'une grande clarté, ses idées ingénieuses sont animées, en outre, par un style nerveux et coloré.

Les *Écrits de Saint-Simon* viennent d'être réunis en un fort volume; ils sont précédés d'une *introduction historique* qui nous le fait connaître, qui mentionne les époques principales de sa vie. Cette esquisse est de Saint-Simon lui-même.

— *La France Musicale*, qui est un journal rédigé avec beaucoup de verve et de goût, sous la direction de deux bons et spirituels jeunes gens, poursuit le cours de ses prodigalités. Musique choisie, livres instructifs, lithographies élégantes, texte varié, elle donne tout à ses abonnés avec une bonne grâce et un zèle des plus méritoires. On se rappelle ce bel album qu'elle a envoyé à ses souscripteurs il y a cinq ou six mois; plusieurs des romances qu'il contenait, *Zisca l'Albanaise* entre autres, ont obtenu un véritable succès de vogue, et c'était justice; tout dernièrement elle leur en a envoyé un nouveau, l'album des pianistes, qui contient, s'il vous plaît, les meilleurs morceaux de Kalkbrenner, H. Bertini, Chopin, Wolf, Osborne, Anatole de Kontski, rien que cela, les pairs du piano; et pour couronner l'œuvre, une délicieuse romance de M. Barhoilet, de l'Académie royale de Musique, la *Petite Savoyarde*. Décidément, les prévisions de ce bon public, qui se laisse chatouiller et câliner avec tant de gravité, commencent à se réaliser. Les bonnes gens disaient autrefois, en voyant les omnibus : « Bientôt on nous paiera pour monter en voiture. » Ils ne se trompaient pas trop, car voilà déjà qu'on leur donne deux ou trois fois la valeur de leur abonnement, et le tout pour l'amour de Dieu et de la bonne musique.

NOUVELLES D'ART.

Monument de Napoléon. — Lettre de M. le ministre de l'Intérieur. — Portraits de S. M. Louis-Philippe et de Sully, par M. H. de Rudder. — Tableaux de J. Varnier. — Exposition de Lisieux. — Médaille. — M. Victor Chevalier. — M. Allais. — M. Duval-le-Camus. — Nécrologie.



UELS que soient le dévouement et le zèle dont nous n'avons jamais cessé d'entourer les intérêts des artistes, nous ne saurions nous associer, jusqu'au bout, à l'exagération de leurs soupçons et de leurs méfiances, et chercher une excuse plausible à l'opiniâtreté de certains d'entre eux qui semblent avoir pris le parti de s'abstenir dans la grande affaire du monument de Napoléon. A l'époque où M. Marochetti en obtint à huis clos l'exécution, tout le monde se récria, et c'était justice, car on déshéritait ainsi, sans motif, l'école française d'une magnifique occasion d'émulation et de gloire; ceux dont la réputation est déjà faite se plaignirent avec plus d'amertume encore que les autres; ils réclamèrent impérieusement l'application du principe du concours, et nous nous hâtâmes d'enregistrer leurs justes récriminations, et de protester avec eux contre le privilége. Aujourd'hui, que le ministère est entré dans cette heureuse voie de l'appel au peuple des peintres, des sculpteurs et des architectes, qu'il se déclare franchement disposé à faire bon accueil aux projets de tout genre qu'on voudra bien lui présenter, qu'il en appelle, sans arrière-pensée, à l'imagination des hommes de talent, pour provoquer les grandes idées et rendre un dernier et éclatant hommage à la mémoire de l'Empereur, les artistes en renom se mettent dédaigneusement à l'écart, et tournent, sans raison, le dos à cette lice ouverte; ils disent, à qui veut l'entendre, que le concours n'est pas sérieux, et que c'est là un leurre grossier auquel les plus naïfs pourraient seuls se laisser prendre; ils entretiennent la méfiance et le découragement, et paralysent toute la bonne volonté et toute l'ardeur de ceux que cette grande nouvelle avait mis en émoi. Puis, lorsqu'on vient leur prouver que leurs craintes étaient mal fondées, lorsque le ministre, pour rendre sa loyauté plus évidente, accorde une prolongation d'un mois, ils restent dans l'inaction et ne prennent même pas la peine de dissimuler leur mauvaise humeur et leur mécontentement. A quoi cela tient-il? Serait-il donc vrai qu'il y a, au fond de cette inexplicable oisiveté, un certain levain de jalousie qu'ils n'osent avouer? Serait-il donc vrai qu'ils craignent de se commettre avec les jeunes gens et les inconnus; qu'ils considèrent la participation au concours comme une dérogation; qu'ils auraient désiré une lutte publique, mais dans de certaines limites, excluant sans ménagement tous ceux qui n'ont pas de passé, et dans laquelle ils auraient été nécessairement compris? Nous ne pousserons pas plus loin l'interrogation, car elle est de nature assez délicate. Quoi qu'il en soit, s'il en est qui

n'ont pas voulu venir en aide au ministère, il en est aussi d'autres, et d'un talent reconnu, qui ont mieux compris leurs intérêts, et refusé de prêter les mains à cette étrange coalition; nous avons déjà cité MM. Debay, Devéria, Etex, Horeau et Lemaire. M. Etex ne s'en est pas tenu là, et il recommence sur nouveaux frais à cette heure; M. Feuchère, autre sculpteur, s'est mis à l'œuvre, ainsi que M. Jules Bouchet, architecte, et M. Allier, encore un statuaire, membre de la Chambre des Députés, qui a exécuté un projet dont nous avons entre les mains la lithographie, projet entaché de quelque maigreur peut-être, mais assez poétique, où l'on voit l'Empereur nu et étendu sur les genoux de la France, au front de laquelle brille l'étoile populaire; tout à côté, c'est l'épée et le Code civil, symboles du guerrier et du législateur, puis l'aigle impériale; ce groupe est surmonté d'un soubassement en forme de rocher, sans ornements, et sur lequel est inscrit, en grosses lettres, le mot Napoléon. MM. Labrouste, Triquety et Visconti ont aussi entendu l'appel, et travaillent courageusement dans le silence de l'atelier. La Société des Beaux-Arts n'est pas restée en arrière, et elle a adressé plusieurs questions à M. le ministre de l'Intérieur, qui a répondu, en ces termes, à son président :

M. le Président,

J'ai reçu la lettre par laquelle vous m'avez fait l'honneur de me demander,

1° Qu'un certain nombre d'exemplaires imprimés du programme du concours ouvert pour le tombeau de l'empereur Napoléon soit mis à votre disposition;

2° Que l'époque fixée pour le dépôt des modèles et dessins soit reculée.

L'administration n'a point fait imprimer de programme et ne pouvait le faire. Dès qu'elle a indiqué le lieu où sera placé le monument; dès qu'elle a caractérisé le monument par ces mots : *Le Tombeau de l'empereur Napoléon*; dès qu'elle a indiqué le chiffre de la dépense, il me semble qu'elle a donné un programme suffisant. D'ailleurs, les paroles que j'ai prononcées à la tribune de la Chambre des Députés et à celle de la Chambre des Pairs, et qui ont été insérées dans tous les journaux, ont fait connaître très-clairement quel doit être le caractère du monument. En allant plus loin, il y avait danger d'encourir le reproche d'entraver la liberté qu'il importe de laisser à l'imagination des artistes.

Quant au délai qui a été accordé pour la production des modèles, j'ai la satisfaction de vous annoncer qu'il m'a paru possible de le prolonger d'un mois. Ainsi, MM. les architectes et MM. les artistes seront admis à présenter leurs projets jusqu'au 1er octobre prochain.

Agréez, etc. *Signé*, DUCHATEL.

Paris, le 10 août 1841.

On le voit, nous étions très-bien informés, et notre article de la semaine dernière, dont le sens général répond si bien à la pensée de M. le ministre, en est une excellente preuve. Que MM. les artistes s'empressent donc de saisir le crayon, ou de pétrir l'argile; que les retardataires fassent diligence et entrent dans l'arène à leur tour. L'occasion est belle, nous l'avons dit, si belle qu'elle n'a pas eu et n'aura peut-être pas sa pareille en ce siècle; c'est tout simplement une question d'immortalité, et ces hasards-là sont rares; non que le talent manque, mais il faut bien se souvenir qu'il s'est écoulé plus de dix-huit cents ans de César à Napoléon.

— M. Henry de Rudder vient de terminer deux portraits en pied assez importants, et qui méritent une mention toute spéciale. C'est un roi et un ministre qui posent devant nous; il faut donc, ainsi que le veut l'étiquette, parler d'abord du monarque. S. M. Louis-Philippe, dont le portrait est destiné à la Chancellerie, est représenté en costume d'officier-général, costume un peu plus pittoresque que celui de garde national, mais qui n'en ferait pas moins dresser les cheveux à Titien et à Van Dyck, si, revenus dans ce monde, on les mettait pour quelque temps au régime du pantalon garance et du col de chemise rabattu : ces rois du portrait trouveraient sans doute leur cousin fort mal habillé, et nieraient certainement le progrès. Louis-Philippe est debout, la main appuyée sur la charte de 1830, entouré des attributs de la royauté. L'ordonnance générale du tableau a été faite avec goût, sans sécheresse, avec esprit, sans puérilité. Nous regrettons seulement que le peintre ait placé sa figure dans une pose traditionnelle, et qu'il n'ait pas demandé à son crayon un mouvement plus original. La tête du roi, d'une très-grande ressemblance, est modelée avec finesse, et rappelle le Louis XIV de Rigaud. C'est le premier portrait que l'on ait fait avec des cheveux gris; cette concession, que le temps a imposée, a servi l'artiste heureusement; l'ensemble de la tête y a gagné; les traits se relient et s'harmonisent entre eux, ce qui n'existe pas dans tous les portraits précédents, les rides et les cheveux noirs n'allant jamais de compagnie. La couleur est brillante sans crudité, et il faut tenir compte à M. de Rudder de ce qu'il a aussi bien conservé à leur plan tous les tons criards d'un tableau d'apparat; trop souvent, le velours rouge, la soie, l'or, les diamants, inquiètent le regard ou le fatiguent. En somme, M. de Rudder s'est tiré avec bonheur de ce pas difficile.

Voici maintenant Maximilien de Béthune, le ministre juste et ferme, l'ami de son maître, toujours près de lui, au combat comme au conseil. Sully est couvert de l'armure du général dans le cabinet de l'homme d'État; ses deux natures sont ainsi représentées. Avec un pareil modèle, un peintre amoureux de la ligne et de la couleur ne pouvait qu'en tirer un grand parti. Hâtons-nous de dire que M. de Rudder a rendu dignement le sévère huguenot. La tête, peinte largement dans une gamme de tons clairs heureusement choisis, est d'une expression grave et bonne à la fois; la pose est fière et d'une grande tournure. Ce n'est pas là un de ces mannequins dont Versailles est encombré, qui se targuent de leurs grands noms et se donnent mal à propos des airs de portraits historiques. Les accessoires du Sully sont traités avec vérité, et l'on voit que la nature a passé par là. Mais une chose que nous devons surtout mentionner, c'est la manière surprenante dont le peintre a rendu l'armure : c'est du fer qui sonnerait sous le doigt. On se mire dans la cuirasse; les cuissards sont froids, mobiles et polis comme ceux d'une bonne armure de Milan. Ce portrait, destiné au Conseil d'État, nous paraît donc réunir ces deux qualités si rares, le style et une exécution vraie. M. de Rudder n'a pas été moins heureux que dans le portrait de Louis-Philippe, et il a droit à de sincères félicitations.

—Nous avons vu ce matin dans l'atelier de M. Jules Varnier, notre collaborateur, deux nouveaux tableaux religieux qui vont aller orner une chapelle de Bordeaux. L'un est *un Christ sur la montagne des Oliviers*, l'autre est *une Salutation Angélique*. Suivant sa coutume, le jeune peintre a remis au jour,

dans ces œuvres, une face de son talent, cette étude sévère, trop sévère pour être de la forme plastique. Mais cette ligne souple et harmonieuse, qui est une qualité si brillante, d'un effet si magique chez M. Ingres, n'est souvent qu'un défaut, respectable il est vrai, parmi ceux que son génie entraîne. Cependant il faut dire que ce n'est pas toujours aux dépens de la couleur que M. Jules Varnier suit la tradition du maître. Ainsi, dans *la Salutation Angélique* la couleur ne fait pas défaut; la vierge rappelle trop cette belle Madone que vous avez tous admirée; M. Varnier lui-même avait ici parlé de ce chef-d'œuvre; il l'avait longtemps contemplé, il était presque naturel qu'il se laissât aller à l'imitation. L'imitation est toujours une erreur dans les arts; M. Varnier, en reproduisant les traits de la Madone, a oublié de reproduire, ou plutôt n'a pu saisir le caractère tout divin du modèle que M. Ingres avait été chercher au ciel; si M. Varnier avait cherché dans son âme il eût mieux trouvé; mais là n'est pas tout le tableau : les anges qui environnent la vierge sont une création tout originale; ce sont bien là des anges dans toute la splendeur de la lumière et de la divinité. *Le Christ sur la Montagne* est d'un aspect sombre et solennel; le dessin en est franc et vigoureux, la couleur un peu terne; après tout, vu leurs qualités et leurs défauts, ces deux tableaux ne devaient pas partir sans être enregistrés dans l'*Artiste*.

—C'est encore la province, et nous ajouterons quelques nouveaux détails aux résultats de l'exposition de Lisieux, dont nous vous parlions l'autre jour. On se souvient que la Société des Amis des Arts de cette ville avait organisé, comme d'ordinaire, des souscriptions pour l'achat d'un certain nombre de tableaux. Le roi avait pris 100 actions; Mgr le duc d'Orléans, 40; M. le ministre des Affaires étrangères, 20; M. Duval-le-Camus, 40; et une foule d'autres amateurs avaient contribué dans des conditions plus modestes; la somme totale s'élevait enfin à 982 actions, dont chacune donnait droit à une épreuve de la lithographie des *Enfants du Marin en prière*, d'après la peinture de M. Gavet. La Société a donc acheté vingt tableaux ou gravures, et le tirage a donné gain de cause aux souscripteurs dont les noms suivent : S. M. Louis-Philippe a obtenu la *Vue des Ponts de Sèvres et de Saint-Cloud*, par M. Brune; la *Première Cause* (gravure), par M. Duval-le-Camus; un *Intérieur*, par M. Renoux. — Mgr le duc d'Orléans, les *Enfants du Marin en prière*, par M. Gavet, le *Mont Saint-Michel*, par M. Menanteuil. — Mme Adrien d'Anfreville, la *Vue d'Étretat*, par M. Bouchez. — Mme Bourienne, une *Marée Basse*, par M. Lepoittevin. — M. Tullou de la Bectière, une *Vue de la Cathédrale de Lisieux*, par M. Ménier. — M. Jeanne, un *Intérieur*, par M. Renoux. — MM. d'Houdetot, une *Corbeille de Fleurs*, par M. Médard. — M. Souty, à Paris, une *Vue prise dans le canton de Berne*. — M. Beaumenil, avoué, une *Vue prise à Strasbourg*, par M. Justin-Ouvrié. — M. Lepoittevin, Eugène, à Paris, la *Cathédrale de Chartres*, par M. Justin-Ouvrié. — M. Paisant-Deshais-Lavigne, une *Vue de Trouville*, par M. Bormioli. — M. de Banneville, à Caen, le *Tibre à Rome*, par M. Mercey. — M. le vicomte de Ville-d'Avray, le *Coin de la Rue*, par M. Villeret. — M. Cramer, à Paris, la *Sœur de Charité*, par M. Duval-le-Camus. — M. Boessey, entrepreneur, l'*Intérieur d'une Eglise*, par M. Sebron. — M. Perrier, Eléonore, *Donnez à manger à ceux qui ont faim* (gravure), par M. Duval-le-Camus. — M. de Vigan, un *Avant-Poste de Chouans*, par M. A. Taverne.

— Le roi a accordé une médaille d'or à M. Remillieux, cet élégant et vigoureux peintre de Lyon, qui avait envoyé au salon de 1841 des fleurs si remarquables. L'un des fils du roi, qui se trouve aux eaux de Barèges, monseigneur le duc de Montpensier, a gracieusement accueilli un artiste parisien, M. Fernand, qui lui avait été présenté, et il a bien voulu choisir pour un album, dans le carton du jeune peintre, deux fort jolies aquarelles : une *Vue prise à Milhau* (*Aveyron*), et une *Vue de Lourdes, près Bagnères*. Un mot aussi sur un jeune ingénieur-opticien, dont les efforts persévérants pour l'application du Daguerréotype ont droit à nos éloges. C'est M. Victor Chevalier, qui, grâce à de longues et sérieuses études, grâce aussi à quelques modifications habiles apportées par lui à la découverte de M. Daguerre, est parvenu à obtenir, en quelques secondes et à l'ombre, des portraits d'une grande perfection. Nous n'insisterons pas sur la fidélité singulière avec laquelle les traits sont reproduits, car c'est là un résultat infaillible; mais ce que nous ne saurions trop admirer, c'est la netteté et le fini des épreuves, qui ne présentent aucun des inconvénients si justement reprochés aux premiers essais de portraits daguerréotypés. Ajoutons, à propos de la gravure du *Page indiscret*, d'après M. Jacquand, que M. Allais s'occupe, lui aussi, de reproduire ce sujet dans les mêmes proportions que l'original, et que l'habileté reconnue du graveur nous est un sûr garant de la fidélité et de la délicatesse de son œuvre. M. Allais va également graver le *Page gourmand*, une nouvelle composition de M. Jacquand, qui formera le gracieux pendant du *Page indiscret*. D'autre part, M. Duval-le-Camus, cet homme infatigable, comme voyageur et comme artiste, est allé sur les bords de la mer, aux environs de Honfleur, exécuter un tableau important quant au nombre des personnages, et qui représentera le *Retour des Marins dans leur village*, pour faire suite au *Départ des Conscrits de la Marine royale*.

— La mort vient de frapper encore un jeune artiste qui donnait les plus belles espérances. Napoléon Druaux, élève de M. Ramey, a été enlevé à sa mère, dont il était l'unique soutien, à ses nombreux amis, après trois jours de maladie, à la veille de recevoir la récompense due à ses laborieuses études. Druaux avait sculpté quelques-unes des figures qui décorent la façade de la Cité Lemaire. Trop pauvre pour subvenir aux frais que nécessite la grande sculpture, il exécutait çà et là quelques statuettes, parmi lesquelles nous citerons celle de Saint-Sulpice, œuvre remarquée au Salon de 1837. Sa principale occupation consistait à sculpter des figures d'ornement sur les constructions architecturales, et la majeure partie de celles qui décorent le charmant hôtel nouvellement construit par M. Renaud, architecte, sur la place Saint-Georges, est due à son ciseau. La mort l'a surpris au moment où il venait de terminer et de livrer au praticien les deux statues destinées à orner les niches de la façade de cet hôtel, si remarquable sous le rapport du style et de la décoration, et dont nous nous proposons de rendre compte. Druaux emporte dans la tombe tous les regrets des artistes et des amis de l'art.



L'ÉGLISE
DE LA MADELEINE.

Distribution du Monument.



Un édifice, quel qu'il soit, théâtre, caserne ou cathédrale, est, en raison même de sa destination, soumis à des conditions d'existence dont il n'est jamais permis de méconnaître les exigences; car la liberté d'action de l'architecte est limitée d'une façon absolue par le programme normal de la construction qui lui est confiée, et si large qu'on veuille faire la part de son imagination, de son génie, de sa puissance de création, comme on voudra l'appeler, il n'est pas possible de lui accorder d'autre champ d'exercice que la combinaison plus ou moins ingénieuse des éléments essentiels du monument; tout au plus pourrait-on abandonner à sa fantaisie l'ordonnance des détails tout à fait secondaires, à la condition, cependant, que dans la détermination de leur forme et de leurs rapports il ne se laisserait jamais emporter par la fougue de son excentricité novatrice au point de perdre de vue le caractère particulier du monument. En effet, on peut affirmer que toutes les dispositions d'un édifice à élever, depuis la distribution du plan jusqu'à l'étude de l'ornementation, sont fixées d'avance d'une façon absolue par les convenances de toute sorte auxquelles il est appelé à répondre. Le plus grand artiste n'est jamais que celui qui a su le mieux reconnaître ces convenances et le plus rigoureusement y satisfaire.

Avant toutes les autres, passent les nécessités résultant de la destination du monument; puis viennent celles qui sont la conséquence de la nature des matériaux et des circonstances locales de toute sorte. Ce sont là autant de conditions essentielles qui, suivant leur importance, et dans les proportions exactes de cette importance, doivent avoir leur part d'influence dans la détermination des formes générales aussi bien que des détails d'un ouvrage d'architecture.

Un palais, une chaumière, un temple, une étabure, sont d'abord tel ou tel palais, tel ou tel temple, telle ou telle chaumière, en raison des besoins de leur destination particulière; puis, suivant qu'ils ont été construits en bois ou en marbre, en briques ou en pierres de taille, ils ont dû recevoir de la nature des matériaux un caractère distinctif qui fît deviner la matière; enfin, suivant les temps et suivant les lieux, ils seront encore modifiés sensiblement pour satisfaire soit aux caprices de la mode, soit aux exigences des climats.

Ainsi ont été et seront toujours toutes les œuvres des grands artistes, tous les monuments des grandes époques; ainsi ont été toutes les constructions élevées par des hommes d'un sens droit et d'un esprit logique.

Que si dans des circonstances exceptionnelles on a élevé, par imitation ou par dépravation de goût, des édifices dans lesquels ces lois essentielles sont complétement méconnues, ce n'a jamais été qu'un égarement passager, et l'on est revenu tôt ou tard à des dispositions plus raisonnables.

Ainsi, par exemple, lorsque les chrétiens, après l'avénement de Constantin, purent se livrer publiquement à l'exercice de leur religion, la nécessité de se procurer sur-le-champ des édifices assez vastes pour réunir et abriter magnifiquement un grand concours de fidèles, leur fit choisir de préférence les basiliques ou prétoires qui existaient dans toutes les villes importantes de l'empire, et bien que ces monuments eussent été élevés pour une destination très-différente, ils s'en accommodèrent provisoirement, et trouvèrent moyen d'en utiliser toutes les parties. Mais on conçoit que toutes les convenances du nouveau culte ne pouvaient trouver satisfaction dans un édifice dont la distribution avait été calculée en vue d'une tout autre utilisation; aussi voyons-nous, dans la suite des siècles, la basilique se modifier par des transitions insensibles et devenir enfin une cathédrale, c'est-à-dire un monument jeté dans le moule des idées chrétiennes, et dont les dispositions étaient calculées de façon à se prêter convenablement à toutes les exigences de la religion, à toutes les nécessités du culte, à toute la pompe des cérémonies caractéristiques de la communion catholique.

Nous disons catholique et non pas chrétienne, et nous le disons à dessein, parce que les dispositions adoptées jusqu'ici par les architectes pour les temples de l'Eglise réformée ne nous semblent pas répondre le moins du monde à la tendance particulière du culte protestant. Dans les premiers temps de la réforme il était assez naturel de se servir des monuments religieux élevés par le catholicisme, et de les imiter lorsqu'on avait besoin d'en élever de nouveaux; car, malgré la relation intime de l'idée avec la forme, la loi de leurs rapports n'est pas toujours facile à saisir, et la pensée ne parvient que lentement à s'imposer à la matière; mais ce dont nous avons le droit de nous étonner, c'est que depuis ce temps-là, et de nos jours surtout, on n'ait pas cherché à réaliser la formule du temple protestant; c'est surtout que l'on n'ait pas essayé de faire quelque chose dans cette voie. Cependant rien n'était plus simple: en effet, le culte protestant n'est, dans sa nature essentielle, que l'enseignement oral sur une grande échelle; les cérémonies sans pompe et sans éclat qui l'accompagnent exigent peu de déplacement et ne commandent pas un arrangement particulier. Les salles destinées à des cours publics, les amphithéâtres de nos écoles, nos théâtres même, dans quelques-unes de leurs dispositions, fournissaient les éléments, qu'il s'agissait tout simplement de recueillir et de développer convenablement.

Nous nous sommes arrêtés sur ces considérations un peu plus que ne semblait le comporter la nature spéciale du sujet que nous traitons aujourd'hui; mais nous tenions, avant de passer outre, à faire bien comprendre ce que nous entendons par les conditions essentielles d'un monument, et dans quelle mesure, à notre avis, la forme doit répondre aux commandements de la pensée.

Pour revenir donc aux églises catholiques, on doit compren-

dre maintenant que nous insistions sur la nécessité de certaines dispositions prescrites par les besoins du culte; car il faut, avant tout, qu'elles puissent se prêter facilement au développement des cérémonies religieuses; il faut qu'elles satisfassent pleinement à toutes les prescriptions consacrées, à toutes les convenances traditionnelles.

Qu'on n'aille pas, toutefois, se méprendre sur le sens et la portée de nos paroles. Nous n'exigeons pas que l'artiste remonte le cours des siècles, et qu'il recule dans le passé jusqu'à nous construire des basiliques byzantines ou des églises du Moyen-Age : un constructeur doit être architecte et non pas archéologue; il doit élever des édifices à notre usage, et non pas à l'usage de nos devanciers. Nous ne sommes ni des Grecs du Bas-Empire ni des Latins du treizième siècle, mais bien des hommes du dix-neuvième, avec les habitudes bonnes ou mauvaises de notre temps; et nous trouverions aussi ridicule un monument contemporain construit servilement à l'imitation du passé, qu'un homme de notre société singeant les mœurs, les coutumes, adoptant les modes, professant les opinions de ce même passé.

On essaiera peut-être de soutenir que la foi ne jette plus assez d'éclat dans notre société pour que l'artiste puisse trouver à cette source des inspirations assez fécondes, et qu'alors il est dans son droit lorsqu'il va demander le modèle de ses monuments religieux à des époques où la religion régnait dans toute sa splendeur; mais c'est précisément parce que la religion n'est plus ce qu'elle était autrefois, que l'édifice consacré au culte doit être différent de ce qu'il était à une autre époque. Croyez-vous que beaucoup de nos élégantes dévotes de Saint-Roch ou de Notre-Dame-de-Lorette seraient fort empressées de courir au sermon s'il leur fallait demeurer pendant des heures entières agenouillées sur les dalles rugueuses d'une cathédrale froide et humide? Non certainement. Il faut accommoder chaque chose suivant les habitudes du temps; et nous concevrions difficilement aujourd'hui la construction d'une église dans laquelle on n'aurait pas ménagé pour l'hiver l'emplacement d'un calorifère.

Il n'y a plus assez de religion, dites-vous, pour échauffer l'imagination des hommes d'art; mais il nous semble que l'on travaille encore journellement à Paris, et dans toute la France, à la construction d'un assez grand nombre de monuments religieux; et si la société consent à s'imposer de tels sacrifices, les conditions actuelles de la croyance doivent suffire à l'inspiration de l'artiste, car le monument doit être en rapport avec les besoins du public auquel il est destiné.

Certes, il y a largement à travailler dans cette voie, et ce n'est pas de sitôt que ce problème si compliqué sera résolu d'une façon complétement satisfaisante. En effet, il présente des difficultés de plus d'une sorte, et dont quelques-unes, pour dater de loin, ne semblent pas beaucoup plus avancées. Ainsi, par exemple, les sacristies n'ont jamais été, que nous sachions, raccordées convenablement avec la cathédrale, dont elles constituent pourtant une des parties essentielles.

Nous n'avons donc pas été trop scandalisés de rencontrer à la Madeleine des sacristies assez peu en rapport avec le reste de l'édifice. Nous aurions souhaité cependant qu'on pût leur donner un développement plus considérable, en rendre les abords plus faciles, et leur distribuer plus d'air et de lumière. Nous n'aimons pas dans un monument public les fausses portes dont la boiserie ment à la construction qu'elle déguise, tandis qu'elle ne devrait faire que s'y encadrer.

Mais ce n'est ici qu'une observation de détail, sans importance auprès de celles qui nous restent à soulever.

En premier lieu, le vaisseau de l'église n'est pas distribué d'une façon qui réponde à sa destination; l'église de la Madeleine n'est pas une église, et elle est disposée de façon à ne pouvoir pas se prêter à la pompe habituelle des principales cérémonies religieuses. Dans aucune circonstance les processions ne pourront avoir lieu, car elles n'ont pas de chemin tracé dans cette enceinte, trop mal distribuée d'ailleurs pour qu'elles puissent se frayer un chemin à travers la foule. Cependant les processions sont des cérémonies essentielles qui se renouvellent une fois au moins chaque mois, et qui, ne pouvant jamais, en vertu du Concordat, paraître à l'extérieur, seront absolument impossibles dans cette paroisse, à moins de ne présenter qu'un vain simulacre, comme dans les plus pauvres chapelles de la campagne.

D'un autre côté, l'espace a été tellement gaspillé dans cet immense monument, que l'emplacement réservé aux fidèles ne pourra jamais contenir plus de huit à neuf cents personnes; ce n'est pas la moitié de la place que présentait l'ancienne église, démolie comme insuffisante. Cette affirmation peut paraître exagérée, et l'on aura peine à se figurer que cette vaste nef soit aussi éloignée de tout rapport avec sa grandeur extérieure; nous avons eu nous-même quelque peine à y croire, et ce n'est qu'après nous être rendu compte de l'emploi de l'espace perdu, que nous en sommes demeurés convaincus. Nous avions beau calculer avec la plus grande justesse le nombre des places d'après l'étendue de la surface intérieure, nous pensions toujours qu'il s'était glissé quelque erreur dans nos approximations.

Enfin, nous avons reconnu la cause de cette différence entre l'espace occupé par ce monument et l'étendue que présente la surface du sol intérieur : c'est que le terrain est encombré par des constructions disposées d'une façon très-singulière, pour ne rien dire de plus; c'est que l'espace est dévoré par des murs anciens d'une épaisseur prodigieuse, par des couloirs inexplicables, par de nouveaux murs formant le socle de l'ordre ionien, qui a été rajusté après coup pour simuler des bas-côtés, lorsque du temple de la Gloire on a voulu faire une église. Mais ce n'est pas tout encore; à l'intérieur, des autels ont été adossés aux murs, puis un espace a été ménagé en avant de ces autels, puis cet espace a été fermé par une massive balustrade en pierre; en sorte que l'on semble ici avoir pris en sens inverse le problème de toute construction raisonnable, et au lieu de chercher à se ménager le plus de place possible dans un emplacement donné, avoir essayé, au contraire, d'en utiliser le moins possible.

Le petit ordre de l'intérieur supporte une sorte de tribune de quinze à dix-huit pouces de large, dont nous ne pouvons absolument rien dire, n'ayant pu en découvrir ni l'utilité ni le prétexte; tout ce que nous avons pu constater, c'est qu'elle ne fait que répéter, dans des proportions plus étroites, les deux couloirs inférieurs, l'un passant derrière la colonnade ionienne, et l'autre enterré dans l'épaisseur du mur; tout cela sans aucune raison d'être, au moins que nous ayons pu apercevoir. Nous n'avons pu reconnaître non plus la raison d'être d'une quantité de cellules obscures, espèces de cachots, de



dre maintenant que nous insistions sur la nécessité de certaines dispositions prescrites par les besoins du culte; car il faut,

fausses portes dont la boiserie ment à la construction qu'elle déguise, tandis qu'elle ne devrait faire que s'y encadrer.



Trait de la Vie de Saint Louis.

Salon de 1841.

quelques pieds à peine de profondeur, que nous avons trouvés çà et là, disposés à différentes hauteurs.

Tout en parcourant les escaliers et les couloirs, tout en montant et en descendant, nous nous demandions s'il ne devait pas y avoir des cloches dans cette église, et nous cherchions à reconnaître l'endroit où elles pourraient être placées dans un monument qui ne présente point de clocher apparent. Jusqu'ici nous n'avions rencontré nulle part ailleurs que dans les caveaux un espace assez étendu pour les disposer de façon à ce qu'il fût possible de les mettre en branle. et nous étions presque disposés à prendre au sérieux la mauvaise plaisanterie qui a couru dans les ateliers d'architecture à propos de ces cloches et de ces caveaux, lorsque tout à coup, au détour d'une de ces innombrables divisions, qui semblent disposées exprès pour jouer à cache-cache, nous nous sommes trouvés à l'entrée d'une pièce dans laquelle nous avons dû reconnaître le véritable clocher; c'est un espace réservé entre la demi-rotonde du chœur et le fronton postérieur du monument, précisément au-dessus du plafond du péristyle. Les cloches occuperont la partie centrale au niveau de l'entablement, en sorte que toute leur volée chassera contre des murailles épaisses qui recevront tout le choc de leurs vibrations et l'intercepteront complétement; le son n'ayant pour s'échapper que des ouvertures étroites placées directement au-dessus des cloches, il n'en parviendra au dehors que ce qui aura été réfléchi par les murailles, et ce peu produira l'effet qu'il plaira à Dieu, après deux ou trois brisements intérieurs.

Mais si les cloches ne parviennent pas à se faire entendre à l'extérieur, en revanche elles feront vibrer le monument tout entier, et dans les grands jours on pourra, en se promenant sous le péristyle, sentir les colonnes et les murailles frémir sous la main d'une agitation cadencée; alors on saura que les sonneries de la Madeleine appellent les fidèles à la prière. Que si la Madeleine doit rester consacrée au culte catholique, il faudra bien tôt ou tard prendre un parti à cet égard; on reculera sans doute, comme on l'a déjà fait, devant l'idée monstrueuse de planter un clocher sur un temple grec; alors il faudra trouver une autre solution, et nous aimons à croire qu'on s'arrêtera à la pensée d'un campanile isolé, comme celui que Giotto bâtit à Florence, à côté de Sainte-Marie-des-Fleurs.

Nous n'avons rien dit du baptistère, de la chapelle des morts, de celle des mariages, du chœur, qui est insuffisant; de l'orgue, qui sera perché sous une voûte qui en étouffera les sons; nous n'avons rien dit de bien d'autres dispositions encore, parce qu'il n'y a rien à en dire; ou plutôt il n'y a qu'un mot à dire de tout cela, et c'est peut-être dans ce mot, qui le résume, qu'eût dû se résumer notre article : l'église de la Madeleine, malgré tous les rajustements qu'on lui a fait subir, est encore aujourd'hui le temple de la Gloire, et ne sera jamais, quoi qu'on fasse, une véritable église catholique.



REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Florence.

La Galerie du palais Pitti.



Le palais Pitti, que sa riche galerie rend célèbre dans le monde entier, est curieux encore par son origine et par sa forme, aussi singulières l'une que l'autre. Ce fut un simple commerçant florentin, Luca Pitti, qui, vers 1440, eut l'idée de se bâtir une habitation plus belle que le palais du gouvernement (le *palazzo vecchio*). A la vérité, il se ruina dans cette entreprise un peu folle, qui fut achevée avec les dons volontaires de ses confrères, les marchands de Florence. Leonor de Tolède, ayant acheté ce palais de Bonaccorso Pitti, moyennant 9,000 florins d'or, l'apporta, en 1549, aux Médicis, qui, depuis lors, y établirent leur résidence; et la dynastie autrichienne, qui les a remplacés dans le gouvernement de la Toscane, les remplace aussi comme hôtes du palais. Cet édifice singulier fut bâti sur les dessins du grand Brunelleschi. L'Ammanati y ajouta la belle cour intérieure, et, dans le dix-septième siècle, Giulio Parigi éleva les deux ailes qui donnent maintenant à la façade du palais un développement d'environ cent soixante mètres. Cette façade est construite, non pas en pierres de taille, ce mot serait bien insuffisant, mais en blocs énormes, taillés à bossage, dont plusieurs dépassent huit mètres de long. C'était, dans le Moyen-Age, le genre des constructions de Florence, la ville aux guerres intestines, où chaque maison devait être une citadelle. Mais ce genre est encore exagéré dans le palais Pitti, ce qui lui donne l'air d'un édifice étrusque, ou même d'une construction cyclopéenne; et l'on est étonné de voir dans cette muraille, que les siècles auraient dû mettre en ruine, des fenêtres modernes, ornées de balustrades et de rideaux. En somme, c'est la plus belle forteresse que puisse habiter un souverain de notre époque.

Dans la cour et le jardin, qu'on appelle *Boboli*, se trouvent plusieurs beaux morceaux de sculpture, dus aux ciseaux renommés de Jean Bologne (Giam-Bologna), de Baccio Bandinelli, et même de Michel-Ange, qui a quatre grandes statues ébauchées aux quatre angles d'une grotte dessinée par Vasari; dans l'intérieur du palais, la *Vénus* de Canova, belle académie de femme, dont la tête est plus forte, et peut-être aussi plus naturelle que celle des Vénus antiques, mais dont la chair n'offre pas le beau travail de ciseau qui distingue la fameuse *Madeleine* du même statuaire. Il y a aussi, dans les diverses salles, plusieurs œuvres d'art d'un grand prix, et une bibliothèque très-importante, puisque le nombre des livres et des

manuscrits s'élève peut-être à quatre-vingt mille. Mais tout cela n'entre pas précisément dans notre sujet; hâtons-nous d'y revenir.

Le palais Pitti n'a point de galerie proprement dite. Les quatre cent quatre-vingt-dix-huit tableaux qu'il renferme (si j'ai bien compté toutes les listes) sont distribués dans quatorze salons faisant partie de l'habitation du grand-duc, et qu'il veut bien chaque jour, pendant cinq heures, ouvrir à tout venant. C'est un genre d'hospitalité dont les étrangers doivent être reconnaissants, et les Florentins aussi, car la ville de ceux-ci n'offre pas un plus grand attrait pour attirer et retenir ceux-là. Il est fâcheux seulement qu'aucun catalogue raisonné de cette collection ne se vende, et n'ait même été dressé. Le visiteur doit se contenter forcément de petites pancartes posées sur les tables du salon, où se trouvent, dans un plan figuratif, les noms des maîtres et de leurs œuvres.

Au lieu de faire passer le lecteur du salon de Vénus dans celui d'Apollon, puis dans ceux de Mars, de Saturne, de l'Iliade, etc., j'aime mieux bouleverser l'ordre de mes notes, supposer que les quatorze salons ne forment qu'une seule pièce, et qu'au lieu d'y mêler et disperser les ouvrages des grands maîtres, on les a réunis par groupes du même nom. Ce sera plus court et plus clair.

Commençons par l'école florentine. La galerie du palais Pitti n'étant qu'une collection particulière, qui s'est formée presque par hasard (lorsque le grand-duc Ferdinand II hérita de la maison de la Rovère, d'où était sorti le pape Jules II), et qu'ont successivement agrandie les divers souverains de Toscane, il ne faut pas plus y chercher dans le fond que dans la forme les éléments d'un musée public. Ainsi, l'on n'y trouvera rien des plus vieux maîtres de Florence, Cimabué, Giotto, Fra Angelico, Masaccio, etc. On ne pourra commencer la série de ces maîtres que par un *Ecce homo* de Pollajuolo, une *Épiphanie* de Domenico Ghirlandajo, dont Michel-Ange fut disciple, et une magnifique *Mise au tombeau* du Pérugin. Continuons depuis eux la série, en lui donnant la forme commode d'un catalogue.

Léonard de Vinci. Deux beaux portraits d'homme et de femme. Celle-ci s'appelle la *Religieuse* (la Monaca), parce qu'elle a la tête enveloppée d'un béguin. Avant qu'elle entrât dans la galerie, on disait simplement qu'elle appartenait à l'école de Léonard; depuis que le grand-duc en a fait l'acquisition, les experts ont déclaré qu'elle était de Léonard lui-même. Soumettons-nous à leur décision, car l'ouvrage ne déshonore pas le nom qu'on lui donne. Il y a, de plus, une *Sainte Catherine*, à mi-corps, qui sort certainement de la même école, et qu'on peut sans injure attribuer à Luini.

Michel-Ange. A propos de la *Sainte Famille* que possède la *Tribuna*, je disais n'avoir vu, dans toute l'Italie, que deux tableaux de chevalet reconnus pour être de la même main que les fresques de la chapelle Sixtine. Ce second tableau de Michel-Ange, les *Parques*, est dans la galerie du palais Pitti. On y trouve les qualités et les défauts de l'autre : la même hardiesse de dessin, le même fini d'exécution; puis, la même dureté de contours et la même sécheresse de coloris. Les anciens, qui cherchaient toujours le beau, faisaient des Parques trois jeunes et belles filles, comme des Grâces. Michel-Ange en a fait trois vieilles, un peu de la famille des sorcières, et peut-être est-ce à lui qu'est due cette métamorphose, passée dans la tradition.

Andrea del Sarto. C'est à Florence, et là seulement, que l'on peut connaître et admirer comme il le mérite ce grand Andrea Vannucci, que l'on surnomma *del Sarto*, parce qu'il était fils d'un tailleur. D'abord apprenti orfèvre, puis successivement élève d'un Giovanni Barilli, peintre inconnu, et de Pietro del Cosimo, passable coloriste, mais dessinateur incorrect, Andrea del Sarto, qui n'alla jamais à Rome, comme l'ont prétendu quelques-uns de ses biographes, étudia devant les fresques de Masaccio et de Ghirlandajo, devant quelques peintures de Léonard et quelques dessins de Michel-Ange, et n'ayant quitté son pays que pour une courte apparition en France, où l'appelait François Ier, il termina, à quarante-deux ans, frappé d'une maladie contagieuse, une vie que l'on peut dire obscure et misérable pour un talent si vaste et depuis si reconnu. Ces circonstances expliquent comment presque toutes ses œuvres sont restées à Florence.

Le palais Pitti en réunit seize, très-importantes pour la plupart. Je citerai d'abord son *Christ au Tombeau*, grande composition, et du plus haut style, qui est venue à Paris, sous l'empire, avec les autres chefs-d'œuvre italiens, et que n'ont point oubliée les amateurs de cette époque; ensuite sa *Dispute sur la Sainte Trinité*, sujet traité par Raphaël dans les *chambres* du Vatican. Sans vouloir établir aucune comparaison entre ces deux ouvrages, qui ne se ressemblent d'ailleurs que par le titre, je dirai que celui d'Andrea del Sarto me paraît son plus beau titre de gloire, non-seulement au palais Pitti, mais peut-être dans son œuvre entier. Je ne connais rien qui puisse donner une plus haute et plus complète idée de sa composition grandiose et savante, de l'élévation de son style, de sa vigueur d'expression, puis, enfin, de toutes les qualités d'exécution, qui font de lui le premier coloriste de l'école florentine. Il faut citer encore, toujours dans cette grande et noble manière, deux *Saintes Familles*, estimées à l'égal l'une de l'autre, deux *Assomptions* fort ressemblantes par la composition, le style et le travail du pinceau, mais dont la meilleure, à mon avis, est celle du salon de l'*Iliade*, portant le N° 225; enfin, deux *Annonciations*. De celles-ci, la plus grande s'éloigne beaucoup des formes ordinaires et traditionnelles; la scène ne se passe point dans l'oratoire de la Vierge et devant son prie-dieu, mais en plein air et devant un palais d'architecture capricieuse. Gabriel n'est pas seul pour accomplir sa mystérieuse mission, deux autres anges l'accompagnent. Aussi Marie, que la vue de ces témoins contrarie sans doute, prend plutôt l'air prude et revêche qu'humble et résigné; elle semble dire : «Pour qui me prenez-vous?» D'ailleurs, elle est trop forte, trop hommasse pour une jeune fille. Ce dernier défaut, plus ou moins commun à toutes les Vierges, à toutes les figures de femme peintes par Andrea del Sarto, vient sans doute de ce qu'il prenait habituellement pour modèle, pour type, sa propre femme, cette Lucrezia della Fede, belle veuve et coquette, qu'il épousa jeune encore, qui lui fit commettre une bien grande faute, dont le remords le poursuivit jusqu'au tombeau, celle de gaspiller en folles dépenses l'argent que lui avait confié François Ier pour l'achat de tableaux et de statues, qui enfin le tourmenta toute sa vie, et le laissa mourir dans l'abandon. Il faut citer aussi son portrait, belle et douce figure, un peu triste, un peu souffrante; et enfin le dernier de ses ouvrages, la *Vierge et les quatre Saints*, que la mort l'empêcha de terminer. Ses élèves, parmi lesquels on compta Vasari et Pon-

tormo, y mirent la dernière main. Ce tableau porte la date de 1540; Andrea del Sarto était mort dix ans auparavant.

Fra Bartolomeo della Porta. Pour éviter un nom d'une telle longueur, et pour ne point donner à ce maître seulement son prénom, qui le ferait confondre avec l'ancien peintre des premières années du XVe siècle, appelé Fra Bartolomeo della Gatta, les Italiens le nomment d'ordinaire *il Frate* (le Moine). Ce fut une circonstance singulière de sa jeunesse qui le jeta dans la vie monastique. Étant encore élève de Cosimo Rosselli, il suivit avec ardeur les prédications du fougueux novateur Savonarole, et devint l'un de ses plus ardents disciples. Quand ce Luther italien fut obligé de s'enfermer dans le couvent de San-Marco et d'y soutenir un siége, Bartolomeo était à ses côtés, et il fit vœu, au plus fort du combat, d'entrer dans les ordres s'il échappait à ce danger. En effet, après le supplice de Savonarole, il prit la robe en 1500, dans ce même couvent des Dominicains de San-Marco. De là le nom d'*il Frate*, qui remplaça celui de Bartolomeo ou Baccio della Porta, que lui avaient donné ses camarades, parce qu'il demeurait avec ses parents à la porte San-Pietro Gattolino.

Les ouvrages du *Frate* que possède le palais Pitti sont au nombre de cinq: un *Christ au tombeau*, placé précisément en face de celui d'Andrea del Sarto, pour qu'on puisse aisément comparer, dans la composition et le faire, les œuvres de ces deux maîtres éminents; un *Jésus ressuscité* au milieu des évangélistes; une *Sainte Famille*; une *Vierge sur son trône*, entourée de plusieurs saints, vaste toile que Fra Bartolomeo laissa inachevée, et que termina son élève Buggiardini; enfin, le *Saint Marc*, qui fut à Paris jusqu'en 1815. Ce *Saint Marc* colossal, et qui ressemble sous plusieurs rapports au Père éternel de la création dans les loges de Raphaël, est peut-être la plus parfaite expression de force et de puissance qu'ait produite la peinture, comme l'est, dans la statuaire, le *Moïse* de Michel-Ange. Si le palais Pitti possédait encore le *Saint Sébastien* du même maître (tableau qui fut envoyé en France à François Ier par les moines de San-Marco, parce que les f mmes, dit-on, prenaient trop de plaisir à contempler cette belle académie dans leur église), il réunirait les deux chefs-d'œuvre du *Frate*, l'un pour le grandiose imposant, l'autre pour la beauté gracieuse. Au reste, on trouve dans tous ses ouvrages la sévérité et la noblesse du style, l'éclat du coloris, quoiqu'il y ait peut-être quelque abus des teintes rougeâtres, enfin, l'élégance et la vérité des draperies; car c'est le trait spécial de son talent, et personne avant lui n'avait su, comme dit l'un de ses biographes, mieux accuser le nu sans sécheresse, et donner aux plis autant de souplesse et d'abandon. Il ne faut pas oublier que Fra Bartolomeo, mort encore jeune, à quarante-huit ans (en 1517), précéda de quelques années Raphaël, avec lequel il échangea des leçons utiles à tous deux; il ne faut pas oublier non plus que les peintres lui doivent, à ce qu'on dit, l'invention du mannequin à ressort.

Après le *Frate*, nous arrivons à la *famille des Allori*. Le plus ancien, Angiolo Allori, plus connu sous le nom du *Bronzino*, est représenté au palais Pitti par une *Sainte Famille* et par les portraits du grand-duc Côme Ier, de sa fille Lucrezia, de François Ier et de Don Garcia de Médicis, enfin d'un ingénieur. Ces ouvrages sont bien l'œuvre d'un élève de Michel-Ange, demeuré fidèle à la manière de son maître, dont il a conservé la sévérité et la vigueur du dessin. Je crois me rappeler que le palais Pitti possède aussi une *Prédication de saint Jean-Baptiste* de l'autre Bronzino, Alessandro Allori, neveu et élève du précédent, qui s'éloigna un peu du style de son maître, pour donner à son coloris plus de moelleux et de vivacité. Quant au troisième Allori, Cristoforo, fils d'Alessandro, ses meilleures œuvres sont dans la galerie des grands-ducs. Cristoforo, élève de Cigoli, lui-même imitateur de Corrège, avait pleinement abandonné la manière de son grand-oncle pour suivre celle du maître de son choix, ce qui semblerait le rattacher plutôt à l'école de Parme qu'à celle de Florence. Avec une *Cène d'Emmaüs*, un *Sacrifice d'Abraham* et quelques portraits, nous mentionnerons ses célèbres tableaux de l'*Hospitalité de saint Julien* et de la *Judith*. Le premier, qui fut transporté à Paris, est une composition magnifique, terminée avec ce soin minutieux et jaloux de la perfection que mettait Allori dans tous ses travaux. Jamais il n'était content de lui-même, et poussait peut-être trop loin cette sévérité, qui lui fit souvent gâter de belles choses déjà finies, par des retouches nuisibles. La *Judith* me semble encore supérieure au *Saint Julien*; elle a, d'ailleurs, une renommée qui dispense de tout éloge. Mais je ne puis passer sous silence l'anecdote qui fut, dit-on, l'origine de ce tableau. Cette magnifique Judith, si belle mais si impérieuse et si fière, est le portrait d'une maîtresse d'Allori, qui se nommait Mazzafirra. La suivante, tenant le sac, est la mère de sa maîtresse, et lui-même s'est peint sous les traits d'Holopherne décapité. Il voulait représenter, dans cette espèce d'allégorie, le supplice que lui faisaient incessamment éprouver l'orgueil capricieux de la fille et l'avare rapacité de la mère. D'autres disent, plus simplement, qu'Allori, mécontent des modèles, qui ne rendaient pas à son gré le mouvement et l'expression des figures, avait l'habitude de poser lui-même et de se faire dessiner par son ami Pagani; ils ajoutent que, s'étant laissé croître la barbe et les cheveux, il posa ainsi pour la tête de son Holopherne. Quoi qu'il en soit, cette tête est certainement son portrait, et le tableau tout entier un admirable ouvrage.

Après avoir parlé de l'élève, il est juste que je dise un mot du maître, de ce Cigoli, déjà cité avec éloge dans la galerie *degl' Uffizj*. Un *Ecce homo*, une *Madeleine*, un *Saint Pierre marchant sur les eaux*, un *Saint François*, un portrait d'homme, forment, au palais Pitti, la part de ce maître excellent, d'une touche pleine de grâce et de délicatesse, beaucoup moins connu parmi nous qu'il ne mérite de l'être.

Un autre peintre florentin, que la grâce aussi et la délicatesse ont rendu célèbre, mais qui a conquis du moins une renommée égale à son mérite, c'est Carlo Dolci. Le palais Pitti a de lui jusqu'à vingt-un ouvrages, ce qui n'est pas très-étonnant quand on pense à la fécondité de cet artiste laborieux. qui mourut à soixante-douze ans. Aucun de ces ouvrages ne me paraît capital, mais plusieurs sont importants; par exemple, un *Christ aux Oliviers*, deux petites *Saintes Familles*, un *Ecce homo*; puis une quantité de bienheureux : *Saint Charles Borromée*, *Saint Louis de France*, *Saint Roch*, *Saint Nicolas*, *Sainte Marthe*, *Sainte Rose*, *Saint Jean l'Évangéliste*, etc., toutes figures à mi-corps; enfin, un *Diogène*, plus fait pour le rude pinceau de Caravage ou de Ribera, et quelques bons portraits. Dans tous ces ouvrages, on retrouve la touche patiente et minutieuse d'un Flamand appliquée au dessin d'un Italien, qui fait le caractère propre de Carlo Dolci.

Pour compléter à peu près la liste des meilleures productions

de l'école florentine au palais Pitti, il reste à citer deux fresques du Volterrano (Daniel de Volterre), qui s'éloignent par le sujet de la sévérité habituelle de ce maître, une *Vénus avec l'Amour*, et un *Amour endormi*; puis une *Tentation de saint Jérome*, par Giorgio Vasari, plus connu comme historien des peintres que comme peintre lui-même; puis enfin une *Sainte en prière*, de Pietro de Cortona, l'un de ceux qui ralentirent, en l'arrêtant, la décadence de l'art italien.

Passons maintenant aux autres écoles.

(*La suite au prochain numéro.*)

L. VIARDOT.

GÉOGRAPHIE MONUMENTALE DE LA FRANCE.

(Fin.)



L'EMPLOI simultané du plein cintre et de l'ogive prouve que les architectes du treizième siècle qui ont élevé les plus vastes basiliques que nous ayons en France, n'ont à peu près rien inventé, qu'ils ont trouvé un système architectural tout formulé dès le douzième siècle, qu'ils n'ont fait que le perfectionner et le rendre plus homogène dans son ensemble. Comparez, en effet, une église byzantine un peu vaste avec une basilique ogivale conservée dans son plan primitif, et vous jugerez facilement qu'il y a entre elles peu de différence. Elles ont toutes les deux une façade trinitaire accompagnée de deux tours ou de deux flèches pyramidales. Il n'y aura de dissemblance que dans la forme des arcs et dans les sculptures, et encore celles du douzième ne seront-elles inférieures en rien à celles du treizième siècle. A l'intérieur, nous trouvons une nef accompagnée, à droite et à gauche, d'un ou de deux collatéraux, un transept avec ou sans chapelle, le chœur, et une extrémité orientale flanquée de cinq ou de sept chapelles absidales. Enfin un triforium pourra circuler autour du sanctuaire et de la principale nef. Les deux églises, dans leur ensemble, seront donc tout à fait pareilles; elles varieront seulement dans leurs détails. Bien plus, elles pourront avoir au portail un zodiaque sculpté en bas-relief, et, dans le tympan des arcades, des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, le Jugement Dernier, la Cène, l'Adoration des mages, la Nativité, etc. L'église byzantine, à l'intérieur, aura l'avantage d'être décorée de beaux chapiteaux historiés, tous différents les uns des autres, et dont les motifs sculptés ont un grand intérêt pour la connaissance des mythes chrétiens, et pour l'histoire des mœurs, des costumes, des croyances, aux époques reculées d'où ils datent; tandis que dans les constructions ogivales les chapiteaux n'ont qu'une médiocre importance, et ne sont, le plus souvent, rehaussés que d'élégants rinceaux de diverses plantes. Ce qui différencie surtout, outre la forme de l'arc, l'architecture byzantine de l'architecture ogivale, qu'on a appelée primaire à tort selon moi, puisqu'il y a un système ogival plus ancien que celui du treizième siècle, c'est la forme du pilier. Au temps de Robert de Luzarches, de Montereau, de de Chelles, on voit dans toutes les cathédrales les *colonnes fasciculées* Ce sont des colonnettes groupées autour d'un pilier massif, ayant chacune sa base et son chapiteau et filant jusqu'aux voûtes, où elles se ramifient en épaisses nervures. Or, ces faisceaux de colonnes se retrouvent dans une foule d'églises, employés concurremment avec le plein cintre, dont l'archivolte est décorée de tores comme au treizième siècle. Enfin, ce principe existe dans les monuments normands du onzième; les piliers carrés présentent souvent huit colonnes engagées. Il me semble donc qu'il n'y a aucune innovation dans le style des cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres, etc.; leur style est copié d'un style plus ancien, perfectionné, rendu plus homogène, plus uniforme que dans les monuments à ogives de la fin du douzième siècle; elles appartiennent à un art plus parfait. Quant aux dimensions de ces basiliques, elles n'avaient rien d'inusité. Il ne faut pas oublier que l'église romano-byzantine de l'abbaye de Cluny n'avait que trois pieds en longueur de moins que Saint-Pierre de Rome.

Je disais plus haut qu'on avait appelé à tort style ogival primaire, le style des églises du treizième siècle, et voici pourquoi il me semble qu'on a commis une erreur : J'ai rencontré un très-grand nombre d'églises en Auvergne, en Bourbonnais, en Nivernais, en Bourgogne, en Berry, etc., où l'arc en tiers-point est employé pour toutes les arcades de l'édifice, et présente un caractère particulier. Ces églises sont romano-byzantines, ou, pour mieux dire, d'un style plus ou moins riche en moulures. Les ornements sont ceux en usage au onzième siècle; leur plan est identiquement le même que celui des autres églises romanes du onzième siècle; la disposition du portail, qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas de porche, la forme des colonnes, des chapiteaux et des fenêtres, ne diffèrent enfin en rien des monuments du onzième siècle : elles n'ont qu'une chose essentielle et qui les range à part, c'est que l'arc de leurs arcades est légèrement pointu. Ce sont, en un mot, des églises ogivales du plus ancien style. Au reste, l'ogive est décorée d'un arc doubleau, ou, peut-on dire encore, a son archivolte en retraite exactement comme les arcs plein-cintre du onzième. Les claveaux sont appareillés de la même façon dans les ogives et dans les cintres. Les églises construites dans ce système sont assez nombreuses pour former une classe à part, et ce sont elles qui offrent véritablement des modèles de l'ogive primaire; quant à la date de leur construction, elle peut être l'objet d'une vive discussion. J'avoue n'avoir aucune preuve certaine pour les faire remonter plutôt au onzième qu'au douzième siècle; cependant la forme des chapiteaux, la sévérité grossière des moulures, tous les détails, me portent à les considérer comme de la plus ancienne de ces époques : il me semble peu probable que ces arcades en tiers-point aient été refaites après coup. Il y a trop de ces édifices bâtis dans ce système ogival, pour supposer que dans tous on ait ainsi refait sur un même modèle, et avec un appareil toujours semblable, toutes les arcades qui auraient été cintrées dans le principe. Une opinion plus admissible serait de penser que, malgré l'introduction de l'ogive dans le

centre de la France, les formes romanes auraient toujours prévalu. Quant à moi, tout bien considéré, je crois que les architectes se sont servis, dès le onzième siècle, de l'ogive dans nos pays.

D'après les observations que j'ai pu faire en présence d'une foule de monuments, il me semble que l'on doit conserver les dénominations de style proposées par M. de Caumont; mais il faut modifier l'indication des caractères et de la durée de ces styles suivant nos diverses provinces; car, on ne saurait trop le répéter, des églises de la fin du onzième siècle ne se ressemblent en aucune manière, en Provence, en Auvergne, en Bourgogne ou en Normandie. Les caractères communs qu'on peut assigner à ces édifices ne se retrouvent que dans leur ensemble, dans leurs formes les plus générales.

La façade, suivant l'importance de l'église, a une ou trois portes. Dans le premier cas, la façade présente un pignon percé d'un œil-de-bœuf, ou même d'une simple fenêtre à plein cintre; quatre éperons ou contre-forts contrebutent la façade à droite et à gauche de la porte : entre deux contre-forts, deux fenêtres ouvrent dans les bas-côtés. Ces pignons se voient surtout dans les églises de campagne, et sont peu riches en sculptures; quelquefois enfin ce pignon est surmonté d'un campanile percé de deux ou trois arcades dans lesquelles les cloches sont suspendues.

Les façades trinitaires présentent en général une galerie au-dessus de leurs portes, et une belle rosace; elles sont accompagnées de deux tours, dont la partie supérieure peut se terminer par une flèche à six ou à huit pans. Les façades ainsi disposées, et appartenant entièrement au onzième siècle, sont fort rares.

L'église a la forme d'une croix. Les bas-côtés, dans les constructions importantes, tournent autour du chœur; à l'extrémité orientale sont disposées trois ou cinq absides, c'est-à-dire des chapelles en cul-de-four, percées de trois fenêtres. Souvent le mur oriental de chaque bras du transept offre aussi une abside, rarement deux. Au point d'intersection des branches de la croix s'élève le clocher, qui s'appuie sur une voûte rachetée par quatre pendentifs. Quant au triforium, on ne le voit que dans les églises importantes. Les fenêtres sont à plein cintre, et ont deux colonnettes d'angle, aux chapiteaux décorés, aux tailloirs énormes. Un cordon de billettes, ou de raies de cœur, etc., circule sans interruption autour des fenêtres, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les murs sont consolidés par des éperons fort simples. Les corniches des combles sont soutenues sur des corbeaux en forme de consoles. A la fin du onzième siècle ils ont offert une très-grande variété; ils ont représenté tantôt des figures d'animaux grotesques et fantastiques, et des feuillages dans le goût byzantin.

Le clocher est à quatre plutôt qu'à six faces. Chaque face est percée de deux arcades qui ont une colonne commune, et qui peuvent être comprises sous une arcade plus grande; il peut avoir deux étages d'arcades, et même trois, ce qui est plus rare. Les flèches sont en pierres de petit appareil, et ont à six ou à huit pans; leur hauteur est quelquefois très-considérable. Dans de petits villages, j'ai vu des flèches qui n'avaient pas moins de quatre-vingt-dix pieds au-dessus de la corniche du clocher. Il reste bien peu de ces flèches; elles ont été détruites, pour la plupart, et remplacées par des toits pyramidaux couverts en ardoises.

Cette forme d'église n'a guère été modifiée au douzième siècle. L'ogive devient seulement d'un emploi plus fréquent; les tympans, les voussures, les archivoltes, les corniches, les chapiteaux, les colonnes elles-mêmes, sont surchargés de moulures de bon goût, dont les motifs varient suivant les pays; les détails de construction sont plus soignés, les appareils mieux choisis.

Les grandes basiliques de l'époque byzantine, avec leur plan régulier, leurs entrelacs arabes, leurs sculptures grecques, les types traditionnels de leurs saints, l'élancement de leurs flèches, leurs vitraux en mosaïque, me semblent être vraiment les plus beaux monuments de l'art chrétien. Leur effet est aussi prestigieux que celui des plus vastes cathédrales gothiques, qui, du reste, sont bien moins sévères et bien moins riches en fait de mythes et de symboles. Les églises romanes et byzantines présentent cet autre intérêt, comme je l'ai dit déjà, d'être empreintes d'un caractère particulier de nationalité pour chacune des principales provinces de la France. Les édifices à ogives, à partir du treizième siècle, semblent pour la plupart être bâtis sur le même modèle; et quand ils diffèrent, ce n'est que par le caprice de l'architecte

L'ogive a eu beaucoup de peine à se naturaliser dans le Midi, à côté du plein cintre roman. Les édifices gothiques de la Provence et du Languedoc sont loin d'avoir la pureté de style de ceux du nord et de l'ouest de la France. Dans le Midi, la fusion des systèmes ogival et roman ne s'est opérée que vers le milieu du treizième siècle; or, à partir de cette époque, on y a construit très-peu d'édifices religieux, excepté toutefois quelques cathédrales et quelques basiliques appartenant à des ordres monastiques riches et puissants. Les églises romanes et byzantines étaient solidement construites, et elles se sont très-bien conservées jusqu'à nos jours, malgré les efforts du temps et les attaques des révolutions.



Il y a certaines églises qui, dans une seule de nos anciennes circonscriptions territoriales, présentent des caractères particuliers et forment un groupe à part : je n'en citerai qu'un exemple que j'emprunterai au Bourbonnais, que je connais mieux qu'aucun autre pays. On rencontre entre l'Allier et le Cher plusieurs églises romano-byzantines dont le clocher doit être remarqué. Il est carré, et a deux étages d'arcades; un de ces étages, quelquefois tous les deux, sont formés par des arcades en forme de mitre, c'est-à-dire qu'elles sont pointues comme l'ogive, mais les côtés, au lieu d'être deux arcs, sont des lignes droites. Tout, dans ces églises, démontre qu'elles sont du onzième siècle. Je n'ai rencontré nulle part cette forme d'arcade, que l'on retrouve dans deux monuments d'Angleterre et dans un grand nombre de belles constructions allemandes ou italiennes du Moyen-Age. Tous les antiquaires anglais ont fait de longues dissertations pour prouver que les églises où l'on voit ces arcades pointues doivent être, pour cela, fort anciennes, et ont dû être bâties par les Saxons vers le neuvième siècle; c'est ce qu'ont écrit MM. Briston, Godwin, Rickman, etc., à propos de la tour de la vieille église de Saint-Pierre, à Barton, dans le Lincolnshire, et de l'église de Clapham, dans le comté de Bedfort. Mais il est clair que ces savants se sont trompés en regardant ces arcades pointues à côtés droits, comme un genre de construction particulier aux Saxons, puisqu'on en retrouve de semblables en Bourbonnais. Il y a encore des arcades simulées de cette espèce dans

le mur intérieur méridional et septentrional du transept des églises byzantines du centre de la France.

D'autres églises méritent encore de former une classe particulière, ce sont celles qui présentent des fortifications. J'ai observé plusieurs petites basiliques défendues par une galerie de machicoulis, comme l'église de Royat, près de Clermont-Ferrand, comme celle du Montet-aux-Moines, près de Souvigny, J'ai vu d'autres églises en Auvergne, dont les portes étaient défendues par un assommoir. Toutes les églises dépendant de monastères seigneuriaux étaient accompagnées d'un donjon, comme on en voit un encore à la Chaise-Dieu. J'ai remarqué enfin que les églises qui avaient appartenu aux templiers ou à l'ordre de Malte étaient construites sur un monticule factice, entourées d'un fossé plus ou moins profond, et comprenant dans son enceinte les bâtiments d'habitation des chevaliers. Peut-être les églises des autres ordres religieux avaient-elles aussi quelque chose de particulier dans leur forme et dans leur construction; ce serait là encore un point très-curieux à étudier.

On est donc bien loin de connaître sous toutes leurs faces et dans tous leurs détails les monuments chrétiens de la France. Ceux de la Normandie ont été l'objet de tant de dissertations et de descriptions de la part des antiquaires nationaux ou anglais, qu'il nous reste peu de chose à apprendre sur les vieux édifices normands et anglo-normands. Il faudrait que les autres provinces de France fussent explorées avec le même zèle, et décrites avec la même exactitude. Tant que l'on n'aura pas une statistique monumentale complète, il sera impossible de faire l'histoire des divers systèmes d'architecture qui se sont succédé dans notre pays, et qui l'ont couvert de tant d'ouvrages d'art si divers et si intéressants.

Louis BATISSIER.

THÉATRE-FRANÇAIS DU MOYEN-AGE.

Les Miracles de madame sainte Geneviève, et la Vie de monseigneur saint Fiacre.



Tout le monde sait aujourd'hui, grâce au savant ouvrage de M. Charles Magnin sur les origines du théâtre en Europe, que la scène française ne remonte pas seulement au quatorzième siècle, c'est-à-dire aux confrères de la Passion, ces grossiers pèlerins qui défiguraient l'Écriture sainte pour la plus grande gloire de Dieu, mais qu'elle date de beaucoup plus loin. Notre théâtre, en effet, n'a pour ainsi dire jamais cessé d'exister, et il y a, comme pour toute notre littérature, un lien secret qui le rattache à l'antiquité. Seulement, les anneaux de cette chaîne mystérieuse ont été si longtemps obscurcis par les ténèbres du Moyen-Age, qu'aujourd'hui encore on a quelque peine à les apercevoir; mais, grâce à des travaux récents, on est parvenu à en retrouver quelques-uns; ainsi, pour ne parler que des pièces en langue vulgaire et non de celles qui nous sont parvenues en latin, feu Raynouard a fait connaître *le Mystère des Vierges folles et des Vierges sages*, dont une partie est écrite en provençal, et qui date du onzième siècle; — celui qui trace ces lignes a publié le *Mystère de la Résurrection du Sauveur*, qui remonte au douzième siècle; le *Miracle de Théophile* et *le Jeu de Pierre de la Brosse*, chambellan de Philippe le Hardi, qui sont du treizième siècle; — enfin, MM. de Montmerqué et Francisque Michel ont mis au jour diverses pièces des treizième et quatorzième siècles, etc.

Notre but n'est pas de donner ici des détails sur ce théâtre primitif, qui offrirait cependant matière à de graves réflexions, non-seulement pour l'histoire de l'art dramatique, mais encore pour celle de l'esprit humain. Le génie naïf et prime-sautier de ses auteurs, qui étaient presque tous des *garçons bouchers*, *menuisiers*, *tisserands*, etc., et leur hardiesse dans quelques situations, mériteraient à coup sûr des éloges; car ces Shakspeares inconnus du Moyen-Age ne reculent devant rien, et si la régularité commence dans notre théâtre avec Hardy, Jodelle et Garnier, qui le remettent sur les voies qu'avait déjà parcourues dans l'antiquité cette branche de l'intelligence humaine, le *romantisme* ne remonte point seulement, comme on l'a dit, à Corneille, il part de plus haut: il est national chez nous, et de tout temps nous le voyons poindre sur notre scène.

Voici, par exemple, deux pièces du quinzième siècle, tirées d'un manuscrit de la bibliothèque Sainte-Geneviève, où, d'abord, les unités de temps et de lieu sont singulièrement violées, chose qui se remarque dans tous les mystères de ce temps, mais où se trouvent de plus, ce qui est assez rare, des *farces* et un *intermède* (l'intermède, cette grande hardiesse qu'on croyait moderne), lesquels sont destinés à couper la sévérité du sujet et à reposer l'esprit de l'auditeur. Ces farces ne sont pas très-élégantes ni très-raffinées; les plaisanteries qu'on y débite, et l'introduction de personnages grossiers dans un sujet sacré où Dieu et les anges parlent et agissent, ne sont pas toujours du meilleur goût; mais la bizarrerie de la composition rachetait sans doute ces défauts aux yeux de nos pères.

Les deux ouvrages en question ont pour titre dans le manuscrit, le premier: — *C'est le miracle comment les anges firent joye quant madame sainte Geneviève fust née*; — le second: — *Cy commance la vie de monseigneur saint Fiacre rymée en françois.*

Les *Miracles de sainte Geneviève* commencent de la même manière que le *Richard d'Arlington* d'Alexandre Dumas. Nous sommes en présence de l'échafaud qui sert de scène. Un artisan, déguisé en femme et représentant la mère de sainte Geneviève, arrive en poussant des cris de douleur: « Ah! doux Jésus, s'écrie-t-il, secourez-moi. Je suis enceinte et tout près d'accoucher. Ah! sire Dieu, gardez-moi de la mort et mon enfant aussi!» A ces dernières paroles, il se laisse tomber à terre. Sa chambrière accourt; elle récite un *benedicite Dominus* en s'agenouillant; puis, quand elle se relève, elle montre à l'au-

ditoire une belle enfant *que vient de procréer la malade*; cette enfant c'est sainte Geneviève. — Voilà ce qui peut s'appeler un exorde *ex abrupto*. — En même temps, les anges *qu'on aperçoit dans le paradis* (le paradis était au-dessus de la scène, et l'enfer au-dessous, comme si nous voulions aujourd'hui représenter une maison à trois étages) entonnent vigoureusement le *Virginis proles*. Geneviève la mère donne à teter à son enfant, et saint Remy, qui se trouve là, fait un beau discours au peuple.

Un peu plus loin nous voyons sainte Geneviève croissant en âge et en sagesse. Elle est rencontrée par saint Germain qui l'engage à demeurer vierge, à fuir les *caroles* (les danses), à suivre les sermons, etc. (1) La jeune fille promet. Pour accomplir sa parole, elle veut aller à l'église malgré sa mère. Celle-ci la soufflette, et, en punition de cet acte de violence sur la future patronne de Paris, elle devient sur-le-champ aveugle. Sainte Geneviève guérit sa mère en lui imposant les mains: voilà son premier miracle.

Bientôt nous revoyons sainte Geneviève dans la campagne de Paris. Elle habite une maisonnette; pour lit elle a une table, pour couverture une natte en joncs; son oreiller est de bois. Un messager, nommé *Trotte-Menu*, arrive. Il annonce que les Hondres (les Huns ou Hongrois), conduits par leur roi Attila, s'avancent en détruisant tout le pays. Il s'écrie:

> Alarme, alarme, bons François;
> Entendez-moi, seigneurs bourgeois,
> Sachiez tous que le roy Attile
> Gaste France et destruit et pille, etc.

Les bourgeois sont représentés par trois poltrons qui prennent aussitôt la fuite, l'un vers Laon, l'autre vers Meaux, le troisième vers Noyon. Sainte Geneviève reste seule. La fatale nouvelle ne l'épouvante pas pour elle-même, mais pour Paris. Alors elle se met à genoux, elle implore la Vierge et les saints. Pendant qu'elle prie, on voit apparaître saint Pierre vêtu d'une aube, d'une dalmatique et d'une chape, *le tout riche à merveille*; saint Paul tenant une épée, saint Jean ayant à la main une branche d'arbre, saint Denis portant l'Évangile. Tous les quatre se mettent à genoux et prient la Vierge d'accorder à sainte Geneviève sa requête. La Vierge paraît à son tour, suivie des quatre apôtres, et va implorer Jésus-Christ. Le Seigneur, qui est un peu fâché contre les Parisiens, repousse d'abord la prière de Marie. Il dit qu'il faut laisser ces gens-là *boire leurs folies*; mais la Vierge parle avec tant d'éloquence qu'elle apaise son fils. Jésus appelle alors Gabriel, et il l'envoie annoncer à sainte Geneviève que sa prière lui est octroyée. Sainte Geneviève veut alors convertir les Parisiens; mais ceux-ci la traitent de sorcière. Les uns veulent la jeter dans la Seine; d'autres la brûler; d'autres l'enterrer vive: elle est sauvée par l'intervention de l'archidiacre d'Auxerre.

L'auteur, comme on voit, a reculé ici devant la mise d'Attila en scène. C'eût été pourtant un spectacle curieux et prêtant bien à la pompe théâtrale du Moyen-Age, que l'arrivée des Huns couverts de peaux de bêtes et armés bizarrement; nos dramaturges d'aujourd'hui ne manqueraient certes pas une aussi belle occasion de faire de la couleur locale. Après plusieurs miracles de la sainte (il y en a un surtout où elle réconcilie avec Dieu une béguine qui avait cependant gravement péché, car Geneviève lui dit:

> Non, vous n'êtes pas vierge sainte,
> Vous êtes plutôt vierge fainte,
> Pu squ'un jour, entre chien et loup,
> Au jardin Gauthier Chantelou,
> Vous souffristes que son bergier
> Vous defflorast sous ung peschier);

après plusieurs miracles, disons-nous, nous voyons tout à coup paraître *Léviathan*, *Sathan* et *autres diables*. Ces messieurs jettent en riant un enfant au fond d'un puits, pour que son âme leur appartienne. Quand l'enfant est tombé dans le gouffre, les diables s'appuient tranquillement sur la margelle, et se disputent à qui aura cette nouvelle proie. Bientôt, à la prière de Geneviève, les anges arrivent pour la leur arracher. Les diables résistent. Un grand combat s'engage, et Dieu, comme cela est juste, finit par être vainqueur. Cela rappelle la bataille que, dans un des poëmes de Parny, les Dieux de l'Olympe se livraient entre eux pour un nuage d'encens.

Enfin nous lisons tout à coup dans le manuscrit:

> Miracles de plusieurs malades,
> En farses pour estre moins fades.

Dans le premier d'entre eux sont réunis un lépreux, un hydropique, un bossu, un fiévreux. Tous se plaignent de leurs maux. Il y a surtout le valet de l'aveugle qui se montre très-facétieux. Son maître lui dit:

> Il est temps d'aller par la ville.
> Le Varlet. Maistre, prenez-vous croix ou pile?...
> L'Aveugle. Tais-toy; alons.
> Le Varlet. Où?
> L'Aveugle. Au pourchas.
> Le Varlet. Petis poissons sont bons pour chas.
> L'Aveugle (*impatienté*). Dieu! quel varlet!
> Le Varlet. Ah Dieu! quel maistre!

Il y a, certes, de la vivacité dans ce dialogue. On sent que si le théâtre est encore loin de Molière, *L'Avocat Patelin* pourtant ne va pas tarder à naître; d'ailleurs, l'une des qualités par lesquelles se fait remarquer dès l'origine notre théâtre, est celle que nous remarquons ici. La plaisanterie va mieux au caractère français que l'étude des combinaisons scéniques; nos premiers auteurs dramatiques en font foi.

Mais revenons à nos malades. Sainte Geneviève les guérit, et la pièce continue. Nous voyons alors la sainte prendre la résolution de faire construire une église. Elle en parle à deux prêtres, don Genèse et don Bessus, qui ne demanderaient pas mieux que de l'aider dans ce projet; mais ils n'ont ni chaux, ni bois, ni pierres. Ici la *farce* recommence; l'auteur nous en avertit par ces mots: — « Lisez ceste escriture fausse, car elle est bien notable pour gens d'esglise. » Alors, un des prêtres dit à l'autre:

> « Dan Bessus, avez-vous dit None?
> Bessus. Dan Genèse, par ma couronne,
> Je n'en ay dit mot, ce me semble. »

(1) Ce n'est donc pas de nos jours seulement que le pouvoir spirituel a défendu la danse. Lebras, séculier lui-même, s'y opposait au treizième siècle. Le vieux trouvère Rutebeuf a dit en effet à propos de saint Louis:

> Le roi nous défend la carole
> Que c'est ce qui la terre affole, etc.

Ils essaient par conséquent tous deux de dire leurs prières; mais Bessus s'interrompt à chaque instant pour parler d'autre chose. Là-dessus don Genèse se fâche; il s'écrie:

Monseur Bessus, c'est maise (*mauvaise*) guise
De jangler (*plaisanter*) au divin service ;
Et vrayment le roi de France
Prendrait en mout grant desplaisance
Se supplier l'y alliez,
S'en suppliant vous parliez,
Puis au roy, puis à un porchier,
Puis de boire, puis de maschier, etc.

Quand ils ont longtemps plaisanté, ils écoutent la conversation de deux bergers, dont l'un apprend à l'autre qu'il a découvert, le matin même, des mines de chaux. Arrivent ensuite des maçons, des charpentiers, et l'on bâtit l'église sur la scène. Bientôt les ouvriers ont soif; mais on manque de vin. Genèse prie alors Geneviève de raconter quelque histoire pendant qu'il ira à la ville faire remplir un ou deux barils; mais la sainte renouvelle le miracle de Cana, et le vin coule tellement que les ouvriers se grisent, ce qui fournit matière à une multitude de jeux de mots détestables. Enfin, le miracle se termine par ces paroles:

Biaus seigneurs, pour ce biau miracle
Que Diex a fait sanz nul obstacle,
Chantons, tant boçus que camus,
Bien hault : *Te Deum laudamus.*

La pièce finit ensuite, non moins gravement que ce miracle, par la conversion d'une vieille pécheresse qui se repent, dit-elle, beaucoup plus que la Madeleine, parce qu'elle a bien plus à pleurer. — C'est là, selon vous, une espèce de pièce à tiroir, où les scènes ne sont pas rigoureusement enchaînées, et où tous les événements du drame peuvent être déplacés sans inconvénient. Je ne donne donc pas ce mystère comme un modèle à imiter, tant s'en faut. Je le citerais plutôt comme modèle à éviter; mais sa contexture n'en est pas moins curieuse, et c'est à ce titre seul que je la fais connaître ici.

Le mystère intitulé la *Vie de monseigneur saint Fiacre* est infiniment moins long que le précédent. Il s'agit de marier saint Fiacre. Le saint n'en veut pas entendre parler; mais son père et sa mère, qui espèrent que cette nouvelle situation *lui changera la contenance,* insistent beaucoup, et chargent un chevalier de leur amener une jeune fille. Celle-ci arrive; mais elle a beau faire au saint toutes les agaceries possibles, ce nouvel Antoine résiste. Il est probable pourtant qu'il finirait par succomber, s'il était réduit à ses propres forces. Heureusement Dieu vient à son secours. Il lui envoie l'ange Gabriel, qui lui conseille la fuite outre mer. Sur ce, le saint s'embarque et il arrive à Meaux, en Brie. L'évêque Faron le reçoit très-bien, et lui donne toute la terre qu'il pourra *bêcher en une journée;* mais la chose va vite, car c'est l'ange Gabriel qui conduit la bêche, et, comme chaque coup de pelle remue un espace considérable de terrain, tout le domaine de l'évêque y passe. Faron s'aperçoit ainsi qu'il a affaire à un saint homme, et jure, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendra plus.

Cependant la jeune fille ne se tient pas pour battue. Elle s'embarque, et arrive à Meaux à son tour. Nouvelles agaceries de sa part; nouveau refus de saint Fiacre. Dieu trouve cette résistance si merveilleuse, qu'il prend la résolution de ne pas laisser saint Fiacre plus longtemps sur la terre, tant il le juge digne du ciel. En conséquence, saint Fiacre tombe malade et meurt.

Ici le lecteur croit sans doute que la pièce est terminée ; il se trompe. Au quinzième siècle on n'allait pas si vite en besogne ; et puisque nous avons vu sainte Geneviève vivante faire des miracles, saint Fiacre mort peut bien en opérer aussi. En attendant, il y a dans le mystère un *intermède* qui vient distraire le spectateur et lui faire prendre patience. Cela commence par un brigand qui demande à un vilain le chemin de Saint-Omer. Le vilain lui répond tout de travers. Une querelle s'engage, et le brigand dit que s'il ne craignait la justice, il trancherait la tête au vilain avec un couteau de Randon. En attendant, il casse le bras à un sergent qui veut l'arrêter, et s'en va. Quand la femme du sergent apprend ce malheur, elle est enchantée. Elle dit que du moins son mari ne la rossera plus de ce bras-là, et que, comme il a l'autre malade, elle peut aller boire en toute sûreté. Elle emmène donc une de ses commères, et toutes deux vont boire à la taverne. Arrivées là : « A votre santé, commère, s'écrie la femme du sergent, à cause de la bonne nouvelle que j'ai reçue du mal arrivé à mon mari. Qu'il vienne maintenant! nous verrons; à mon tour je le rosserai. —Et vous ferez bien, reprend la commère. Si le mien s'avisait jamais de vouloir me frapper!... » Là-dessus arrivent les deux maris, qui, en voyant leurs moitiés boire seules avec tant d'ardeur aux dépens de la communauté, leur administrent une correction à laquelle elles n'essaient même pas de résister. Il y a là, ce me semble, encore un trait comique qui a passé depuis dans le théâtre postérieur à celui qui nous occupe. Ces matamores qui s'adoucissent subitement à la vue du personnage qu'ils menaçaient absent, ne datent donc point d'hier.

Puis, l'intermède fini, Dieu prend la parole et envoie Gabriel dire à l'évêque d'honorer le corps de saint Fiacre. Plusieurs miracles ont lieu dans la chapelle où l'on dépose le saint, et le mystère se termine par un *Te Deum* que les assistants et les acteurs entonnent de concert.

Telles sont ces deux pièces du quinzième siècle, dont le duc de La Vallière seul avait fait mention jusqu'ici, et encore comme étant restées manuscrites, dans sa *Bibliothèque du Théâtre-Français*, imprimée à Dresde en 1778. Il est évident, d'après plusieurs passages, qu'elles furent composées à Paris, peut-être par un religieux de Sainte-Geneviève, et l'on peut supposer qu'elles furent jouées, soit dans un des couvents de cette ville, soit dans la salle de la Trinité qui était consacrée à cet usage. Il nous a paru curieux d'en donner ici l'analyse afin de montrer ce qu'au milieu de toute sa piété, la scène du Moyen-Age avait quelquefois de bizarre, de licencieux même, et combien, dès son origine, le génie théâtral se montra chez nous tout à la fois ingénieux et hardi; c'était un enfant faible encore, mais dont les premiers pas annonçaient un géant futur.

ACHILLE JUBINAL.





La grande Cascade de l'Eyanpaikka du fleuve Muonio.

leil; partout de la neige, des glaces, des squelettes d'arbres



ALBUM DE L'ARTISTE.

TRAIT DE LA VIE DE SAINT LOUIS. — LA GRANDE CASCADE DE L'EYANPAÏKKA.



On se rappelle cette grande et remarquable composition de M. Arsène, où le peintre, ayant à lutter contre un sujet difficile, a su si bien tirer parti de son héros, qu'il n'avait rien à redouter du jugement public, ni du voisinage de toiles justement vantées; le moment choisi par le peintre est celui où le roi Louis IX, celui que la voix populaire aussi bien que la canonisation papale a baptisé du nom de Saint Roi, met le pied sur la terre de France, au retour de la première croisade; les grands, le clergé, la foule, justement émerveillés de ce départ courageux, et de ce retour du jeune roi sur la terre de ses ancêtres, se portent en masse au-devant de lui; les prêtres, les ministres de Dieu, poussant à l'extrême la théorie absolutiste qui montre les rois comme les représentants de la Divinité sur la terre, s'avancent à leur tour; les uns présentent le dais à l'auguste croisé; les autres secouent l'encensoir sur ses pas; mais le saint roi refuse ces hommages; « *De tels honneurs, dit-il, ne s'adressent qu'à Dieu* ; » mot admirable dans sa simplicité, et que les panégyristes de Louis XIV auraient pu se rappeler, lorsqu'ils se lançaient à corps perdu dans ces hyperboles que la critique historique qualifie aujourd'hui avec un si souverain mépris. Dans ce tableau, le jeune roi est bien posé; les chevaliers, les porte-bannières, toute cette foule armée qui l'accompagne, se groupent derrière lui en masses profondes; les prêtres, de leur côté, sont disposés avec adresse; ils occupent bien le premier plan de la toile; à côté du porte-croix, sont quelques figures d'une grande distinction et savamment traitées; la mère qui tient son enfant dans ses bras, les deux figures qui portent des palmes, sont d'un bon dessin et d'une excellente couleur; il y a d'ailleurs, dans cette toile, de la vie, de l'air, du soleil; c'est bien là cette belle campagne d'Hyères, au ciel si profond, à l'horizon si limpide, aux brises parfumées; on sent je ne sais quel souffle qui agite ces bannières, qui fait frissonner ces drapeaux; il y a enfin du mouvement, de la grandeur et de la simplicité; nous aurions voulu vous donner ce remarquable tableau dans les premiers jours de l'Exposition; mais des retards indépendants de notre volonté, des encombrements, des obstacles de tout genre nous en ont empêché; nous vous l'offrons aujourd'hui, bien qu'un peu tard, persuadés que c'est surtout des bonnes choses qu'on peut dire avec sécurité : Mieux vaut tard que jamais.

— Le tableau de M. Biard, qui montre le duc d'Orléans, aujourd'hui le roi Louis-Philippe, descendant la grande cascade de l'Eyanpaïkka, sur le fleuve Muonio, en Laponie, est d'autant plus remarquable que le sujet était plus ingrat. Qu'est-ce, en effet, que le paysage? sans horizon, sans verdure, sans soleil; partout de la neige, des glaces, des squelettes d'arbres noircis par la gelée, ou blanchis par la neige, des eaux qui ne sont que poussière, tant elles se heurtent et rebondissent en pluie fine, dans leurs sursauts contre les écueils; et au milieu de cette horrible nature, de ces courants furieux, une frêle barque à moitié pleine d'eau et garnie de rameurs d'un aspect bizarre et peu séduisant. En vérité, c'est un hardi tour de force que d'entreprendre une pareille tâche et de la mener à bien. Quel charme, quelle séduction offrent de pareils sujets? Quels points de comparaison avons-nous pour apprécier une semblable nature? De pareilles tentatives ne peuvent réussir qu'à force d'adresse et d'habileté, et en agissant, pour ainsi dire, matériellement sur le spectateur. C'est le meilleur commentaire à faire sur les excellents livres où M. Marmier traite du Nord *ex-professo*, et en homme habitué à braver ses intempéries. M. Biard n'a point reculé devant ces dures et lointaines pérégrinations; il a couché sous la hutte des Lapons, il a marché dans les neiges de l'Islande et du Spitzberg, et, en peintre habile, il a fidèlement rendu ce qu'il voyait, sans prétendre embellir ou poétiser les scènes de désolation qu'il avait sous les yeux. C'est là, par-dessus tout, un voyageur véridique et bien informé. Mais que M. Biard n'abuse point de son heureuse fécondité; qu'il ne multiplie point ses études sur le Nord. Le public, qui est inconstant, ne pardonne point les répétitions, et c'est bien de lui qu'on peut dire : Variété, c'est sa devise. Nous ne disons sans doute rien à M. Biard qu'il ne sache mieux que nous, et la preuve, c'est qu'à côté d'études sérieuses et multipliées, il a su mettre quelques-unes de ces excellentes bouffonneries auxquelles il doit peut-être la plus grande part de sa popularité, mais que les artistes ne préféreront jamais à son *Exorcisme de Charles VI*, ou à sa *Barque attaquée par des Ours blancs.*

UNE DESTINÉE D'ARTISTE.



Dans l'automne de 1811, la belle société de Puttelange, petite ville de la Lorraine allemande, eut à déplorer la perte de M. Fasquel, percepteur des contributions directes. C'était un vieux célibataire d'un caractère morose et atrabilaire, mais dont le séjour à Puttelange, depuis une vingtaine d'années, n'avait pas été tout à fait dénué d'intérêt pour la population aisée de la localité, attendu que M. Fasquel était resté dans la résolution permanente de serrer les liens de l'hyménée, et que vingt fois ses projets avaient reçu un commencement d'exécution, en ce sens qu'il avait adressé des hommages plus ou moins directs à toutes les jeunes filles de l'endroit. Les unes avaient fait la sourde oreille aux soupirs du galant émérite; d'autres s'étaient montrées plus obéissantes aux secrètes admonitions de leurs familles; mais il y avait toujours eu quelque petit cousin, quelque ami de la

maison, qui avait gâté les négociations commencées, et rendu à M. Fasquel la liberté de son vieux cœur.

Le percepteur était en outre le partenaire obligé du boston, qu'on distillait (suivant l'expression de l'époque) chez le maire ou chez le juge de paix, les deux points culminants de la fashion de Puttelange.

Le successeur de M. Fasquel se fit attendre pendant huit jours; huit siècles pour la curiosité publique. On savait déjà que le nouveau fonctionnaire était très-jeune; on disait même qu'il était bien de sa personne, et possesseur d'une fortune particulière qu'on évaluait à huit cents livres de revenus; ce qui, joint aux émoluments de la place, complétait une position pécuniaire fort convenable, toute proportion gardée avec celle des magnats de l'endroit. Quels étaient ses antécédents? on l'ignorait; mais chez un jeune homme de vingt-quatre ou vingt-cinq ans, la chose était assez peu importante. Son père était sous-chef au ministère des finances, et il se nommait Frédéric Henrion; que fallait-il de plus?

Le jeune percepteur arriva un beau matin, sans être aperçu de personne, dans la maison de son devancier, dont il avait accepté le reste de bail. Il fit, selon l'usage, des visites personnelles à toutes les familles qui tenaient un certain rang. Il éluda la plupart des questions dont il fut accablé, répondit laconiquement aux avances qui lui furent faites; puis il se confina chez lui, et vécut en véritable anachorète.

Ce n'était pas que M. Frédéric Henrion eût le moins du monde les dispositions et les manières d'un misanthrope; au contraire, personne n'était plus doux, plus affable, plus conciliant que le nouveau percepteur dans l'exercice quelquefois pénible de ses fonctions. Ses traits respiraient la bienveillance, et n'annonçaient aucune mélancolie, aucun chagrin mystérieux qui aurait expliqué sa manière de vivre sédentaire et tant soit peu sauvage.

Comme M. Henrion avait réellement un extérieur agréable, quoiqu'il annonçât une santé délicate et souffreteuse, il avait été l'objet d'une foule de prévenances de la part des mères qui avaient une fille à marier. Les beautés les plus fières de l'endroit n'avaient point dédaigné d'essayer le pouvoir de leurs charmes sur le jeune solitaire. Toutes ces séductions échouèrent les unes après les autres contre l'indifférence, ou plutôt contre l'insouciance de M. Henrion. Il refusait les dîners en ville, sous prétexte qu'il était contraint de suivre un régime sévère pour raison de santé. Il n'allait point dans les bals, parce qu'il ne dansait pas. Il ne touchait jamais aux cartes, et il évitait avec un soin tout particulier les petits concerts d'amateurs, où le maître de musique de la ville faisait entendre ses élèves de chant et de piano, pour l'émulation des jeunes virtuoses et l'édification des familles.

Tant que la belle société de Puttelange conserva l'espoir d'apprivoiser la sauvagerie du jeune fonctionnaire, M. Henrion ne rencontra sur son passage que des sourires dont la bienveillance officielle aurait flatté l'amour-propre de M. le juge de paix lui-même, qui, Dieu merci, se connaissait en belles manières. Mais quand il fut bien avéré que l'ours parisien (comme on l'appelait) n'était susceptible de serrer aucun des liens sociaux qui unissaient la bonne compagnie du lieu, M. Henrion devint l'objet de la réprobation générale. Le maire, qui était une des meilleures fourchettes de la contrée (style de gastronomie), déclara qu'un aussi pauvre convive que le percepteur ne pouvait être qu'un mauvais citoyen; les partenaires du boston signalèrent l'ennemi des cartes comme un comptable équivoque, et le maître de piano, qui expliquait les mots latins « *musica me juvat* » par la traduction un peu libre de l'aphorisme français, «la musique est le délassement des cœurs sensibles », fulmina contre le vandalisme de M. Frédéric Henrion un anathème qui fit frémir le fretin de l'école de musique.

La servante du percepteur ne lui laissa pas ignorer les manifestations journalières de l'ire publique; mais le bon jeune homme n'en prit nul souci, et continua de donner tous ses soins à une jolie collection de tulipes qui s'épanouissaient, loin des regards des curieux, pour le seul plaisir de M. Henrion. Il y avait aussi dans le jardin du fonctionnaire un plant de rosiers qui réunissait un nombre considérable de sujets, et qui partageait avec les tulipes l'attention et les hommages quotidiens de leur tranquille propriétaire. De ce côté, les plaisirs de l'amateur d'horticulture n'étaient point tout à fait sans mélange. Les roses fleurissaient à l'ombre d'un espalier qui les garantissait des vents délétères de l'ouest; mais derrière cet espalier était le jardin d'un voisin, et ce voisin n'était autre que le professeur de musique, dont la salle d'étude était située du côté de la maison qui regardait le parterre de M. Henrion. Le professeur avait beaucoup moins d'élèves qu'il ne l'eût désiré sans doute, et pourtant il en avait encore trop pour le bien-être du percepteur, dont les promenades solitaires étaient troublées, près de l'espalier, par le monotone clip-clap de l'épinette sur laquelle s'exerçaient les écoliers. Au milieu du silence des belles soirées d'été, ce détestable accompagnement gâtait le chant des oiseaux qui gazouillaient sous les massifs de verdure, et Frédéric se sentait disposé à rendre du meilleur de son cœur au maître de piano l'excommunication que celui-ci avait formulée contre l'ennemi de la musique. Mais l'excellent jeune homme avait de la philosophie; il savait que toute existence a sa portion de déboires à subir, et il trouvait naturel que son jardin eût, comme toutes les choses de la terre, son bon et son mauvais côté. Il avait fait avec résignation deux parts à ses affections dans ses promenades : il visitait ses roses le matin, lorsque leurs feuilles parfumées tremblaient encore sous les gouttes de la rosée, pendant que le musicien courait le cachet dans la ville; le soir, il prodiguait ses attentions à ses chères tulipes, qui ouvraient leurs corolles diaprées à la brise attiédie. Comme le jardin était grand, et qu'un assez joli bocage séparait les deux parterres, le chant de ses rossignols lui arrivait pur de tout alliage.

L'esprit de l'homme (je parle des hommes les plus sages, et notamment de M. Henrion, pour lequel je professe encore une estime particulière) est un abîme de contradictions mystérieuses et inexplicables. Qui croirait que cette promenade sous l'espalier, qui avait d'abord paru impraticable le soir au percepteur, devait, un peu plus tard, lui sembler particulièrement agréable à cette époque de la journée? Qui pourrait supposer que cet odieux clapotement de l'épinette, dont M. Henrion avait su adroitement esquiver le supplice, pouvait devenir un jour une mélodie plus douce aux oreilles du jeune philosophe que les cadences de la plaintive Philomèle? C'est pourtant ce qui était arrivé; et cette transition si notable avait été l'affaire d'un jour; que dis-je? d'un seul instant. Frédéric avait aperçu, à l'une des fenêtres de la salle d'où partaient les grincements

réguliers du piano, une figure toute gracieuse, toute souriante, et qui pouvait rivaliser de fraîcheur avec la plus belle rose de toute la collection de l'horticulteur. Ce joli visage, qui se rattachait par un col de cygne à un buste dont les formes délicates et arrondies annonçaient les derniers développements de l'adolescence, était celui de Mlle Pauline Singerman (prononcez Ziguèremane), la propre fille du maître de piano, qui, après avoir pris sa leçon avec d'autres élèves de son père, s'établissait près de la fenêtre ouverte pour travailler à quelque ouvrage d'aiguille. Les gobéas et la clématite qui grimpaient autour de cette croisée, formaient, pour le buste charmant de la jeune fille, un encadrement si frais et si attrayant, que l'aspect général du tableau aurait, en effet, séduit une imagination moins vive que celle d'un jeune sage de vingt-cinq ans, dont le caractère contemplatif et sérieux était parfaitement disposé aux impressions d'un amour honnête et d'une passion profonde.

Du moment où M. Henrion eut entrevu cette fleur qui s'épanouissait aux rayons du soleil couchant, sous une auréole de verdure embaumée, ses roses chéries perdirent leurs couleurs et leurs parfums. L'espalier qui les protégeait lui parut un affreux rempart dont l'élévation l'obligeait à s'éloigner un peu plus de la ravissante vision; et, semblable au tournesol qui présente incessamment son disque aux rayons du soleil, la figure de Frédéric demeura obliquement fixée du côté de la jeune fille, dans les promenades qu'il faisait pendant toute la soirée, le long de l'allée parallèle du mur mitoyen.

M. Henrion avait été élevé à Paris, et avait passé la plus grande partie de sa jeunesse dans les écoles, où quelquefois les dangers de l'exemple contre-balancent l'avantage des préceptes. Mais Frédéric avait toujours eu des habitudes paisibles; la fatale ambition du titre de bon garçon (qui équivaut à celui de meneur) ne l'avait jamais séduit; il vivait dans un heureux isolement au milieu du tumulte des récréations, et, plus tard, la société des *lions* de l'époque n'altéra point cette honnête quiétude et ces heureuses dispositions. M. Henrion était resté un bon jeune homme, qui n'était pas fort timide, parce qu'il n'avait ni amour-propre, ni prétentions, mais qui avait toute la candeur d'une âme simple, toute la naïveté d'un jugement naturellement droit, quoique peu exercé.

Un autre que le jeune percepteur eût bien vite fait comprendre, par la persistance et la hardiesse de ses regards, ce qui se passait dans son cœur, et l'innocence de Mlle Pauline Singerman n'aurait pu se refuser à une pareille évidence. Mais M. Henrion, en se laissant aller aux inspirations de sa bonne et douce nature, marchait beaucoup plus sûrement à un but qu'il osait à peine envisager dans ses plus secrètes pensées. Ses yeux, il est vrai, ne quittaient point la direction de la croisée où travaillait la charmante enfant; mais le plus simple mouvement suffisait pour lui indiquer que la jeune fille allait regarder dans le jardin, et alors, avec la rapidité de la pensée, Frédéric portait son attention d'un autre côté; ou si, parfois, ses regards rencontraient fortuitement ceux de Mlle Pauline, ils prenaient une expression de rêverie insouciante qui en déguisait complétement le caractère. Aussi Mlle Singerman continuait à travailler près de sa croisée sans avoir le moindre sujet de supposer qu'elle fût l'objet d'un intérêt aussi tendre et d'une attention aussi soutenue.

Frédéric le pensait du moins; il était convaincu que son admiration et son amour naissant étaient un secret entre le ciel et lui. Ses soupirs se perdaient en toute sécurité dans la brise du soir, et ses chastes pensées entouraient la jeune fille, sans qu'il se doutât qu'une sympathie mystérieuse, inexplicable, les lui faisait arriver jusqu'au cœur... Je dis inexplicable, car Pauline savait seule comment cette sympathie s'était fait jour dans son âme. La timide demoiselle avait déjà toute la perfide adresse de son sexe; elle ne perdait que la moitié des regards passionnés qu'on lui adressait avec tant d'abandon, et un simple raisonnement analogique lui rendait l'autre moitié. Voici comment elle avait surpris le secret de Frédéric : elle travaillait devant l'un des battants de la croisée ouverte; à cette heure de la journée le mirage des vitres était presque aussi net que celui d'une glace, et lui représentait fidèlement tous les objets qui se trouvaient en regard. L'amoureuse préoccupation de M. Henrion s'y reflétait comme le reste, et dès qu'il avait dépassé, dans sa promenade, la hauteur de la fenêtre, aucun de ses mouvements n'échappait à sa traîtresse amante.

Mais la modeste retenue de son amour avait obtenu des résultats tout aussi positifs que les déclarations les mieux tournées : Pauline s'abandonnait avec un bonheur inexprimable aux émotions de cet entretien mystérieux. D'abord ces joies naïves enchantèrent l'imagination de la jeune vierge et suffirent aux rêves de son bon petit cœur. Puis ces dangereuses méditations firent éclore un amour véritable qui troubla son repos. Chaque jour, dans ses rêves de tendresse, elle prenait la détermination d'offrir ses regards à ceux de son amant, et de lui laisser lire dans ses yeux toute l'affection qu'elle ressentait pour lui; mais, le soir, quand le bien-aimé survenait, les palpitations de son cœur la suffoquaient, et je ne sais quelle invincible pudeur triomphait de tous ses projets.

Mais tout marche et progresse dans la vie : les fleurs deviennent des fruits, les fruits mûrissent et ils tombent. Les pensées et les projets de l'homme ont la même destinée. A force de réfléchir au dessein qu'elle avait conçu de répondre au muet langage de Frédéric, Pauline finit par obéir à la tyrannie de cette idée fixe. — Un jour, — jour mémorable, écrit en lettres d'or parmi les plus doux souvenirs de M. Henrion, — Mlle Singerman tourna lentement son pâle et charmant visage dans la direction des regards dont elle ressentait, sans les voir, la brûlante influence, et elle regarda son amant en laissant tomber ses deux jolies mains sur ses genoux.

Frédéric, immobile de surprise, de joie et d'émotion, demeura pendant quelques secondes sous l'empire de cette enivrante fascination; puis les regards de Pauline se voilèrent de larmes; elle cacha sa figure dans ses deux mains, et se retira précipitamment pour dérober son trouble à son heureux amant.

M. Henrion resta dans le jardin les yeux invariablement tournés vers cette croisée qui demeurait ouverte, mais où personne ne parut plus. Le bonheur qui venait de lui arriver à l'improviste excitait dans son âme des sentiments si tumultueux, des sensations si neuves, des désirs tellement inexplicables, que le bon jeune homme, abasourdi de joie, enivré de délices jusqu'alors inconnues, ne sentait plus à force de sentir.

« Elle m'aime! se disait-il tout haut, en portant la main sur son cœur, comme pour en comprimer les transports. Elle est à moi pour toujours! »

Les cœurs novices font un étrange abus de ce mot *toujours*,

qui comporte une idée dont la puissance appartient à peine à l'humanité. Il existe sur la terre bien peu d'organisations assez candides, assez vraies pour entretenir avec la fidélité des vestales antiques le feu sacré d'un premier, d'un éternel amour. Mais l'âme de Frédéric était ainsi trempée : la tendresse qu'il ressentait ne devait plus s'éteindre. Il était, certes, fort heureux pour lui que la jeune fille qu'un hasard tout particulier avait offerte à son adoration fût née dans un rang qui lui permît d'aspirer à sa main, car son amour, trop naïf pour consulter les distances qui rendent les unions impossibles, se fût adressé à une princesse tout aussi bien qu'à la fille d'un musicien de campagne, et le malheur de deux existences, peut-être une mort prématurée, eussent été le résultat d'un tel coup de sympathie.

La première pensée de M. Henrion fut donc, comme elle devait l'être, celle d'épouser sa bien-aimée; mais, pour arriver à ce but, plus d'une chose restait à faire. Mlle Singerman ne s'était point expliquée assez catégoriquement pour justifier une démarche officielle auprès de son père; il fallait attendre ou un aveu formel, ou la traduction d'une pantomime plus complète. Et puis, la jeune fille ne pouvait-elle pas être déjà promise et fiancée, suivant la coutume encore en usage à cette époque en Allemagne? M. Henrion était tellement étranger à la famille de son voisin, qu'il ignorait jusqu'au prénom de son amante, et telles sont les prédilections des jeunes amoureux pour les plus simples détails d'une passion, que l'ignorance de ce nom chéri préoccupait Frédéric encore plus que les obstacles qui menaçaient son bonheur.

(*La fin au prochain numéro.*)

STÉPHEN DE LA MADELEINE.



VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Cinquième volume de l'*Histoire d'Espagne* — Revue Orientale. — Pindare. — Une Cantatrice. — Publication nouvelle de M. Panseron. — Procès Lafarge.



Le cinquième volume de l'*Histoire d'Espagne*, par M. Charles Romey, vient de paraître. M. Romey a peint, dans ce volume, les grandes et héroïques figures de Youssouf ben Taschfyn, de Ferdinand Ier et d'Alphonse VI, avec la vigueur d'un peintre habile. Le Cid y est envisagé aussi sous un point de vue tout nouveau, et qui appartient en propre à l'auteur. L'origine des Almoravides est recherchée, par M. Romey, jusque dans le Sahara et aux Montagnes de l'Or du pays des Nègres. La grande et sévère manière de l'historien s'est exercée, cette fois, sur un sujet entièrement neuf. En écrivant l'histoire d'Espagne, M. Romey a écrit par occasion, et de main de maître, l'histoire de l'Afrique septentrionale sous l'illustre dynastie du héros qui fonda Marok et régna depuis les frontières de la France jusqu'aux dernières limites du désert de Libye, des rives de l'Ebre aux rives du Sénégal.

Plus M. Romey avance dans son travail, plus ses pas se raffermissent, plus il se rend maître de son sujet. Sa raison domine tous les champs de l'érudition, toutes les difficultés de la science, d'une hauteur qui lui fait tout voir. Il mène les périodes de son récit comme un général d'armée ses bataillons; et l'on sent, à son ton ferme et délibéré, au vaste développement de ses marches et de ses contre-marches, à l'immense bagage et aux masses de textes qu'il traîne après lui comme des chariots chargés de munitions de guerre, qu'il ne va pas à moins qu'à la conquête et à la prise de possession définitive de l'histoire d'Espagne. Chacun de ses chapitres est une campagne, et qui ressemble assez bien, par l'allure générale et le mouvement, à une de ces cinquante-six expéditions de guerre d'Elmansour contre les chrétiens, « où jamais son drapeau ne fut abattu, ni son armée ne tourna le dos! »

Les grands tableaux et les portraits d'histoire abondent dans le cinquième volume, et n'attendent qu'une main vigoureuse pour passer du récit de l'historien sur la toile du peintre. Raffet a montré déjà, et jusque dans la vignette qui orne le titre de ce nouveau volume, et que nous reproduisons ici, tout ce que l'histoire d'Espagne, telle que M. Romey l'a su tirer des vieilles chroniques et des monuments oubliés des vieux âges, peut fournir de sujets nouveaux et de riches peintures. C'est une mine inexploitée pour un peintre, hors des routes et des sentiers battus, un fonds inépuisable de situations et de motifs originaux.

—Nous nous sommes rigoureusement interdit toute excursion inutile dans le domaine de la politique, et nous avons plus que jamais à cœur de nous renfermer dans les étroites bornes de notre spécialité, sans nous préoccuper le moins du monde du grand bruit qui se fait autour de nous, et des événements qui surgissent au loin; les graves questions de paix et de guerre ne sont pas de notre ressort, et nous n'avons ni à préconiser, ni à flétrir, les systèmes qui se heurtent dans nos grandes luttes parlementaires, ou l'héritage si disputé des divers ministères qui se succèdent au pouvoir. Mais tout en nous tenant à l'écart de ces irritants problèmes, nous ne nous sommes pas imposé la loi de rester en dehors de toute idée de civilisation qui vient se produire à l'ardent soleil de la publicité contemporaine, car la civilisation intéresse l'art au plus haut degré, et la régénération des empires est aussi un temps de résurrection pour les productions intellectuelles et les créations de l'esprit humain. A ce titre, nous ne pouvions passer sous silence la fondation de la *Revue Orientale*, œuvre du docteur Barrachin, l'un des hommes qui comprennent le mieux les affaires de l'Orient, et qui songent le plus sérieusement aux moyens d'améliorer le sort des peuples de ces contrées, depuis si longtemps déshéritées du progrès. Le but que se propose le docteur Barrachin est aussi noble que réalisable, par l'intervention efficace et résolue des cinq grandes puissances. Il proclame hau-

tement l'émancipation religieuse et politique des *rayas* qui composent la partie la plus intelligente et la plus riche en avenir des populations orientales; il appelle la formation d'un congrès européen, destiné à assurer l'exécution régulière et pacifique de son généreux système; il demande l'indépendance de la Palestine, qui fut le berceau de notre culte; il réclame à grands cris la délivrance du Saint-Sépulcre, ce sanctuaire inviolable, et cependant tant de fois violé depuis l'invasion des Ottomans. Certes, s'il est permis à tout homme de demeurer spectateur impassible des luttes politiques, il ne peut l'être, à coup sûr, d'afficher une désolante indifférence, une monstrueuse et coupable apathie en face d'une idée chrétienne qui tend à se manifester sans l'aide des moyens violents, sans effusion de sang, par le seul effet d'une déclaration de paix, par le seul poids des puissantes monarchies d'Occident, jetées dans la balance, par les seules voies de l'influence civilisatrice de l'Europe, et surtout de la France, dont le souvenir, depuis les Croisades, est resté grand, quoi qu'on ait pu faire, sur les rives du Bosphore comme sur les côtes de la Syrie. La pensée religieuse domine dans la *Revue Orientale*; au Moyen-Age, elle eût été intolérante; à cette époque, dont la persécution est bannie, elle n'exclut aucun culte; elle les convie tous à concourir à son œuvre, à profiter de l'ère nouvelle qui va s'ouvrir pour l'Orient. Son système est donc la disparition absolue de l'intolérance musulmane, l'abolition expresse, dans l'application du moins, de cet article barbare du Koran qui promet aux chrétiens la mort ou l'esclavage, la réalisation complète de ces belles paroles du sultan Mahmoud : « Je ne veux reconnaître « le musulman qu'à la mosquée, le chrétien qu'au temple, et « le juif qu'à la synagogue ; » la régénération enfin de cet Orient appauvri et dégénéré, qui aspire à la lumière, à la richesse et au bonheur. Que M. Barrachin continue avec ardeur la tâche qu'il s'est si noblement imposée ; un comité s'est constitué pour lui venir en aide; que chacun apporte son obole; que tous aient à cœur d'attacher leur nom à cette magnifique entreprise, qui n'est point un rêve d'utopiste, et qui compte déjà de nombreux adhérents parmi les sommités de tout genre; nos sympathies les plus chaleureuses sont acquises au docteur Barrachin, comme à tout homme qui aura pour but de substituer la civilisation à la barbarie, la tolérance à l'oppression, le progrès modéré à l'état de marasme, l'art enfin à la négation obstinée et séculaire de toute œuvre d'intelligence et d'art.

—Après plusieurs années de recherches assidues et d'études consciencieuses, M. F. Colin, professeur au collége royal de Strasbourg, vient de publier une traduction française de tous les ouvrages de Pindare que nous a légués l'antiquité. Cette traduction est précédée d'un *Discours préliminaire* écrit avec une verve infatigable, riche de faits nouveaux et d'aperçus ingénieux. Dans ce travail d'un haut intérêt, M. Colin nous fait connaître les diverses opinions professées sur Pindare par les anciens et les modernes : il nous apprend que la secte thébaine n'a pas été bien traitée par les humanistes et les rhéteurs de tous les temps et de tous les lieux ; les allures ardentes de ce fougueux génie n'ont pas toujours été bien comprises ni généralement acceptées; on a été jusqu'à l'accuser d'obscurité et de dévergondage dans la pensée. Boileau et Voltaire ne l'ont pas plus épargné que Platon et Valère-Maxime ne l'avaient fait; mais à côté des détracteurs, il y a les enthousiastes. Les vers de Pindare ne furent pas seulement applaudis par la foule, on les grava en lettres d'or sur le marbre des temples. Puis, nous voyons les rois eux-mêmes briguer l'honneur d'être chantés par le poëte, et la Grèce entière le proclama son hôte par la voix de ses amphictyons. Dans ces temps si loin de nous, la gloire, certes, ne manquait pas au poëte, et ce n'est pas seulement lorsqu'il était mort qu'elle lui ceignait le front de ses couronnes immortelles.

Après nous avoir montré Pindare exalté et copié par Horace, Ovide, Properce et Stace, et proclamé le prince des lyriques par le judicieux Quintilien, M. Colin nous fait connaître avec beaucoup de détails ce que l'on doit entendre du mode et du nome musical chez les Grecs, ce que sont les dialectes et la métrique dont le poëte s'est servi.

Quant aux ouvrages de Pindare eux-mêmes, nous voyons qu'il ne nous reste que la très-petite partie de tous ceux qu'il a composés. Nous n'avons guère que six mille vers; ses plus belles compositions sont consacrées, comme chacun sait, à éterniser les luttes mémorables de Delphes, de l'Isthme, de Némée et d'Olympie. Elles étaient chantées dans les festins, sur les places publiques, dans les rues des cités, ou dans les enceintes sacrées. Le poëte, son ode parachevée, n'avait point terminé sa tâche; il fallait encore qu'il s'occupât du ballet et de la musique; il devait dresser des chœurs, chantant et dansant au son de la lyre et de la flûte. On peut juger de l'immense effet que produisaient alors ces pièces de vers, dans lesquels le poëte faisait l'éloge du vainqueur, de ses ancêtres, de sa famille, de sa patrie, et rendait hommage aux dieux. Il s'adressait toujours aux sentiments de nationalité, si vivaces dans le cœur des peuples grecs. Il ne faut donc pas s'étonner que plusieurs villes aient élevé des statues à Pindare après sa mort.

M. Colin étudie ensuite d'une manière générale les odes du poëte sous le rapport de la forme et du fond, apprécie les idées religieuses, politiques et philosophiques qui les dominent, et enfin, examine l'influence que ces chefs-d'œuvre ont exercée sur les lyriques de l'Italie et de la France. M. Colin n'a nullement la prétention de faire passer dans notre langue toutes les beautés que renferment les vers de Pindare. « La traduc« tion la plus fidèle, dit-il avec raison, ne peut être qu'un « plâtre livide et froid moulé sur le visage d'un mort. » Il s'est donc proposé seulement de donner une interprétation exacte et rigoureuse du texte grec; et nous pouvons assurer que personne ne l'a fait avant lui avec plus de succès et d'une manière plus brillante. L'ouvrage de M. Colin sera recherché, nous n'en doutons pas, par tous les amis de la saine littérature, par tous les philosophes et par tous les érudits qui se plaisent à vivre dans les lointaines régions du passé : c'est une belle récompense réservée seulement aux livres sérieusement pensés, et écrits avec une sobriété qui n'exclut point l'élégance.

— Nous placerons encore parmi ces notes quelques lignes sur une publication nouvelle de M. Panseron, professeur habile, célèbre par un long enseignement. C'est un bon livre élémentaire exécuté sur une méthode ingénieuse, et présentant avec une clarté parfaite l'*A, B, C, musical*. Cet ouvrage s'appuie non-seulement sur la pratique profonde de l'auteur, mais sur le patronage de professeurs éminents des conservatoires de Paris et de Bruxelles, et surtout de MM. Chérubini et Fetis. Il est facile à comprendre, et, sous ce rapport, on

doit le considérer comme un service rendu à l'art. M. Berton l'a également honoré de ses suffrages. Il loue M. Panseron d'avoir écrit ses leçons d'après un diapason restreint qui ne fatigue pas la voix des enfants. Les solféges en usage présentent souvent, au contraire, cet inconvénient. Par exemple, les intonations ne dépassent pas la quatrième ligne de la clef de *sol*. Ce traité ne pouvait être exécuté que par un professeur habile et d'une expérience consommée; les notes qui sont en forme de préceptes révèlent cette expérience. On y recueille souvent ces mots : *Arrêtez souvent l'élève dans le courant de la leçon, et défiez-vous de sa mémoire*. Les syncopes sont simplifiées ici avec un grand soin; les élèves redisent à deux temps les leçons marquées à quatre temps.

Le thème simple, avec de petites variations pour ainsi dire synoptiques, est une idée empruntée au solfége de Rodolphe. M. Panseron y revient avec bonheur dans les n°s 47, 55, 63, 68, 72 et 74; il l'a employée au n° 43; il insiste sur ce moyen, parce qu'il a acquis la certitude qu'il amuse l'élève; il occupe encore ses yeux par les divisions de la mesure et les différentes valeurs des notes.

L'auteur est, dans l'exposé de ces principes, d'une clarté parfaite; il arrive ainsi à la grande péripétie du changement de clef. Nous franchissons beaucoup de détails, pour dire que M. Panseron définit parfaitement les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Cette exposition destinée aux enfants n'a absolument rien d'abstrait. M. Panseron enseigne gravement à ses élèves l'art de laisser deviner un sourire sur les lèvres par la seule émission du son. Ce détail est piquant; nous ne nous en plaignons pas, puisque tant de chanteurs et de cantatrices nous font, par compensation, tant de laides grimaces. L'auteur pense avec raison que le sourire ne doit pas être repoussé des prolégomènes de l'art. Ce livre est essentiel pour apprendre la musique aux enfants.

— MM. Jules Renouard et Ce viennent de publier, à l'occasion des débats importants qui vont s'ouvrir à Tulle, l'examen du *Procès Lafarge* d'après la législation prussienne, par MM. Temme et Noerner, conseillers à la Cour criminelle de Berlin. Cet ouvrage curieux paraît destiné à jeter une vive lumière sur tous les faits de cette cause célèbre. Il importe d'observer, comme question de droit, la différence qu'établit dans la position de l'accusée la substitution d'une jurisprudence étrangère.

NOUVELLES D'ART.

Monument de Napoléon. — École des Beaux-Arts. — Achats de tableaux. — Mlle Cathinka de Dietz.



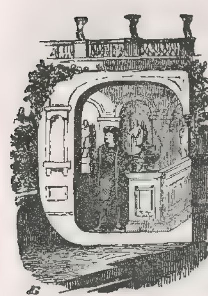
Nous n'avons pas à revenir sur la question du programme relatif au concours pour le monument impérial, car nous l'avons, ce nous semble, suffisamment traitée dans nos derniers articles. Nos explications ont été enregistrées dans le *Moniteur*, elles ont convaincu tous les artistes de bonne foi; mais une feuille quotidienne, tout en acceptant le fait de cette insertion comme une sorte de déclaration officielle, demande s'il ne reste pas encore quelque chose à faire pour donner une garantie complète des intentions annoncées par l'administration; s'il ne conviendrait pas, par exemple, qu'on s'engageât à exposer publiquement les projets qui seront présentés, et à les faire examiner par une commission éclairée et indépendante. Notre réponse sera courte. Le gouvernement désire vivement offrir aux concurrents tous les motifs de sécurité possibles; mais, comme nous l'avons déjà fait observer, rien n'est plus difficile que le choix d'un jury, dans l'état d'hostilité où se trouvent aujourd'hui les diverses fractions de l'École française; s'il nomme l'Institut, les adversaires de cette section si décriée de l'Académie se tiendront sûrement à l'écart; s'il va chercher ailleurs les juges, les partisans des doctrines artistiques de la docte assemblée crieront, eux aussi, à l'injustice, et déclineront peut-être le combat. Dans cette perplexité, M. le ministre de l'Intérieur s'est décidé à se déclarer seul juge, sous sa propre responsabilité; on doit penser, toutefois, qu'il ne prononcera qu'en parfaite connaissance de cause, et que, dans une circonstance aussi grave, il aura à cœur de s'entourer de toutes les lumières nécessaires et de prendre l'avis de nombre d'hommes éminents dans l'art. Quant à l'exposition publique des dessins ou modèles présentés, le gouvernement n'a pas attendu, pour y songer, que la presse eût pris l'initiative; mais il doit se maintenir dans une réserve complète jusqu'au moment de l'expiration du délai accordé; il ne pourra exprimer de résolution à cet égard que lorsqu'il aura vu l'ensemble des projets exécutés, compté leur nombre, apprécié leur importance; c'est là un silence fort louable, et nous ne pouvons qu'y applaudir. En effet, si l'on se rappelle la méfiance générale, les doutes persévérants et les alarmes semées à dessein, il est permis de craindre que le résultat du concours ne réponde pas à la grandeur de son objet, et qu'il ne se trouve pas un chiffre suffisant de dessins et de modèles dignes d'être offerts aux regards du public.

— Un autre journal a annoncé que l'École des Beaux-Arts, jusqu'à présent privée de directeur, allait en avoir un très-incessamment; cette assertion est tout à fait erronée; on s'occupe bien d'un travail relatif à cette école, mais il n'est nullement question de la nomination d'un directeur.

— Le ministère de l'Intérieur a acheté le *Jugement Dernier*, de M. Gué, le *Martyre de saint Adrien*, de M. Omer-Charlet, et la *Vision de sainte Thérèse*, de M. Glaize, trois tableaux religieux exposés au Salon de 1841. Ajoutons que le concours ouvert, comme nous l'avons annoncé, à Troyes, pour l'érection d'une chaire gothique dans l'église cathédrale de cette ville, a produit d'heureux résultats. Les plans envoyés sont exposés dans l'une des salles de l'église, et le public est admis à les voir jusqu'à la fin du présent mois.

— Une artiste distinguée, Mlle C. de Dietz, va partir incessamment pour la Bretagne, où l'attend une sorte d'ovation triomphale, où nombre d'amateurs de musique ont organisé des concerts en son honneur; nul doute qu'elle n'obtienne là les brillants succès auxquels Paris l'a si doucement habituée, et qu'elle n'en rapporte bientôt une ample moisson de couronnes lyriques, comme elle a si bien lieu de s'y attendre en vertu de son rare talent.

STATUE DE BROUSSAIS.



Es jours passés a eu lieu, dans une cour latérale du Val-de-Grâce, une intéressante solennité, l'inauguration du monument élevé par souscription à la mémoire du docteur Broussais; elle s'est accomplie avec pompe et avec simplicité tout à la fois. La statue en bronze du célèbre réformateur de la médecine est due au talent d'un sculpteur fort distingué, M. Bra, qui l'avait connu longtemps, et qui avait pu étudier à loisir les traits de son visage; aussi la ressemblance est-elle parfaite. Le front vaste et osseux présente un magnifique développement; le regard est fixe et profond, comme toujours aux heures de méditation sérieuse; les coins de la bouche s'abaissent légèrement et laissent percer dans leur expression une fine nuance d'ironie; des rides se montrent çà et là, et font deviner aux spectateurs tout le travail de cette ardente pensée pendant une longue vie vouée aux recherches et aux innovations scientifiques; tout dans cette noble figure exprime l'enthousiasme de la conviction, et l'on dirait que la parole va s'échapper de ses lèvres, colorée et entraînante comme aux jours de ses plus beaux triomphes. Le grand médecin est assis dans un fauteuil rond, dont l'aspect nous a semblé peu gracieux; sa tête est imposante et fière, mais elle est dans un mouvement exagéré peut-être, et, vu de profil, le dos offre une énorme saillie que l'artiste eût mieux fait de déguiser par une modification dans l'attitude. La pose nous a paru manquer de noblesse, bien qu'on ne puisse en nier l'extrême vérité; la main gauche saisit avec force le bras du siége, et c'est là un jeu de muscles peu motivé; la droite s'abandonne sur la cuisse dans un laisser-aller fort habilement rendu; l'un des pieds s'appuie sur des livres de science, l'autre repose sur le sol; tout le corps respire encore la force et la vigueur à travers quelques traces d'affaissement physique; nous aurions toutefois désiré que M. Bra eût su lui imprimer un peu plus d'élégance, et nous doutons fort que la sévérité habituelle de la sculpture s'allie de droit au sans-façon de la robe de chambre et du pantalon à pied.

Au résumé cependant, c'est là une œuvre qui se recommande par d'éminentes qualités, et dont l'exécution large et soignée ne peut qu'augmenter la réputation de son auteur, qui, pour emprunter une phrase à M. le professeur Bouillaud, s'est dignement élevé et maintenu à la hauteur de son sujet. Autour du monument, qui se trouve placé sous une niche sans ornements, s'était groupée une foule immense accourue au Val-de-Grâce pour saluer une dernière fois le génie le plus hardi de la médecine moderne; trois tentes avaient été dressées dans la cour, et l'une d'elles était garnie de dames élégamment parées; la seconde ne renfermait que des costumes masculins, et en face de la statue avait été dressée celle que l'on destinait aux députations des corps savants et aux spectateurs d'élite; une quatrième tente, mais plus petite, non loin du bronze, attendait les orateurs. A trois heures précises sont entrées les députations convoquées pour la cérémonie : l'Institut, représenté par MM. H. Passy, Mignet, Bérenger, Dunoyer, Damiron et Berriat-Saint-Prix; la Faculté de Médecine, par le doyen, M. Orfila, puis MM. les professeurs Bouillaud, Breschet, Cruveilher, Blandin, Duméril, Royer-Collard et un agrégé, M. Vidal; enfin, l'Académie royale de Médecine, par MM. Pariset, secrétaire perpétuel, Roche, Devilliers et autres. Le Conseil de Santé avait envoyé le vénérable baron Larrey et M. Boissy-d'Anglas; l'Administration de la Guerre, M. Evrard de Saint-Jean. On remarquait en outre une multitude d'hommes éminents appartenant aux diverses branches de la science, ou attachés aux nombreux hôpitaux civils et militaires de Paris, de Saint-Denis et de Versailles. Les officiers de santé militaires et ceux d'administration étaient là plus de deux cents en grand uniforme, et le reste de l'espace était encombré de médecins, d'élèves et de curieux; la musique remplissait l'intervalle des discours.

M. Passy, président de l'Académie des Sciences morales et politiques, s'est levé, et, sans entrer dans aucun détail sur la vie ni sur les travaux de Broussais, il a dit en termes dignes et sentis combien l'Institut était fier de l'hommage rendu par le public et les savants à son ancien collègue. Après lui, M. Pariset a disserté sur les avantages du spiritualisme et de la croyance à l'immortalité de l'âme. M. Bouillaud a ensuite fait une exposition nette et lucide des principales vérités introduites par le défunt dans la science, et il a excité au plus haut degré l'attention de l'auditoire par des citations toujours bien choisies, par des comparaisons saisissantes de vérité, par l'indépendance et la noblesse de ses appréciations des travaux du grand novateur, qu'il appelle le Mirabeau de la médecine; et ce n'était pas chose aisée que de glorifier Broussais, sans blesser de nombreuses susceptibilités, en présence des Académies que l'illustre mort avait combattues. M. Bouillaud a recueilli de vifs applaudissements. Il semblait que le sujet

fût suffisamment épuisé, et que tout orateur assez osé pour prendre désormais la parole dût péniblement se borner à des redites; toutefois M. Bégin, chirurgien en chef du Val-de-Grâce, et l'un des plus anciens élèves de Broussais, n'a pas reculé devant la difficulté de la tâche, et il a complétement réussi à captiver l'intérêt de l'assemblée par des détails curieux, en suivant tour à tour le maître regretté dans l'intérieur de l'hôpital, au lit du malade, à la clinique et à l'amphithéâtre. Avant son discours on pouvait connaître le savant, on ne possédait pas encore l'homme, et M. Bégin a eu l'art de le faire revivre, aux acclamations de l'assemblée. La séance s'est terminée par une allocution de M. Fossati, président de la Société phrénologique, dont Broussais était le plus ferme soutien. Nous ne nous sommes pas longuement étendus sur ces diverses harangues, dont la matière s'éloignait trop évidemment de notre spécialité; c'en est assez toutefois pour donner une idée de cette cérémonie touchante, du recueillement des auditeurs, de l'admiration et des regrets qu'inspire aujourd'hui encore à la génération contemporaine le souvenir de cet homme extraordinaire qui a fait réaliser de si grands progrès à la médecine, et qui eut tant de peine à s'imposer, en raison de la hardiesse et de la nouveauté de ses théories.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Florence.

La Galerie du palais Pitti.

(SUITE.)



De l'école florentine, nous passerons à sa fille, l'école romaine, et d'abord à son divin fondateur et chef, *Raphaël*.

Il a, au palais Pitti, onze ouvrages, tous reconnus, tous authentiques. Dans ce nombre, se trouvent six portraits, ceux d'Angelo et de Magdalena Doni, du savant latiniste Tommaso Fedra Inghirami, qu'on appelait le Cicéron de son époque, du cardinal Bernardo Dovizi de Bibbiena, du pape Jules II, répétition de celui dont nous avons parlé au musée *degl' Uffizj*, enfin le portrait en pied de Léon X, assisté des deux cardinaux Jules de Médicis et de Rossi. On sait ce que sont les portraits de Raphaël, surtout lorsqu'ils appartiennent, comme le dernier, à sa grande manière. Tout éloge serait superflu. Nous avons à Paris, au musée du Louvre, les portraits de Jeanne d'Aragon et de Castiglione, dont la vue en apprend plus sur ce point que tout ce que la plume pourrait en écrire. Bornons-nous donc à rapporter la petite supercherie à laquelle le palais Pitti doit la possession du portrait de Léon X. Il avait été commandé au grand peintre par la famille des Médicis, pour être donné en cadeau à je ne sais quel prince d'Italie, probablement au souverain de Naples. Mais les Médicis trouvèrent ce portrait si beau, qu'ils voulurent le garder, sans retirer pourtant le cadeau promis. On chargea donc Andrea del Sarto d'en faire une copie, qui fut envoyée à Naples pour œuvre de Raphaël, et qui permettait effectivement cette méprise, tandis que l'original, venu à Florence, y resta.

L'une des compositions de Raphaël qu'on peut ranger à la fois, et sans jeu de mots, parmi ses plus petites et ses plus grandes, c'est la *Vision d'Ézéchiel*. En voici le sujet d'après la Bible : « Pendant la captivité de Babylone, le prophète Ézéchiel eut, sur les bords de l'Euphrate, une vision. Il aperçut l'esprit de Dieu ayant une face d'homme, une face de lion, une face de bœuf et une face d'aigle. Au-dessus, il vit le firmament étincelant comme du cristal, traversé par des flammes et des éclairs. Dans son épouvante, il tomba le visage contre terre. Alors il entendit une voix lui crier : « Lève-toi, fils de l'homme ; « va trouver les enfants d'Israël ; dis-leur qu'ils écoutent enfin « mes paroles, et cessent de m'irriter. » Certes, voilà un sujet vaste, compliqué, grandiose. Raphaël a trouvé le moyen de le faire tenir, sans le rapetisser pourtant, sur une *tavola* d'un pied carré. Prenant la vision d'Ézéchiel, comme on la comprenait alors, pour une apparition de Dieu parlant par les quatre évangélistes, il a merveilleusement groupé les quatre animaux aux pieds du père Éternel, qui, noble et beau comme dans la *Création*, semble lancer sur son peuple *au cœur dur et indomptable* les éclairs de ses yeux irrités. Dans ce petit tableau si fini, si précieux, Raphaël a prouvé invinciblement que ce n'est point à la dimension du cadre, mais à la mesure du style, qu'il faut juger la *grandeur* d'un tableau. Poussin aussi, depuis Raphaël, a fait de grandes compositions sur de petites toiles, tandis que tel peintre de nos jours fait, sur des toiles de vingt pieds, des tableaux de chevalet à la flamande. Il faudrait regarder les uns avec le côté grossissant d'une lunette, les autres avec le côté diminuant. Ce serait le moyen de les remettre tous à leur place.

Les autres compositions de Raphaël qui se trouvent au palais Pitti réunissent les trois genres de Madones qu'il a si souvent et si diversement répétées. La première est l'une de ces Vierges glorieuses et triomphantes, qui, du haut d'un trône, reçoivent les adorations des anges et des bienheureux; la seconde est une *Sainte Famille* complète, où nul personnage ne manque; les autres sont de simples madones, c'est-à-dire la vierge nouvellement mère, portant l'enfant-dieu, et quelquefois accompagnée du petit saint Jean. On donne à la première le nom de la *Madonna del Baldacchino*, parce que le trône sur lequel siége Marie est abrité par un dais. Cet ouvrage a plusieurs points de ressemblance, soit avec la *Madonna di Foligno*, qui est à Rome, soit avec la fameuse *Vierge au poisson*, qui, depuis bientôt trois siècles, est reléguée et perdue

dans le désert monastique de l'Escurial ; à moins toutefois que l'heureuse suppression des couvents d'Espagne n'ait permis récemment de la réunir au *Spasimo di Sicilia* dans le musée de Madrid, déjà si riche par le nombre et l'éclat des œuvres qu'il renferme. Au reste, tout en lui ressemblant, la *Madonna del Baldacchino* n'égale point la *Vierge au poisson*, où Raphaël s'est montré aussi grand par la couleur que par la forme et l'expression. La meilleure partie du tableau de Florence est le groupe à gauche, que forment saint Pierre et un moine.

Quant à la *Sainte Famille* (genre dont nous avons un admirable modèle au Musée du Louvre dans le tableau de ce nom, fait pour François Ier, et qui, portant la date de 1518, est l'un des derniers que produisit Raphaël), elle se nomme *dell' Impannata*, ou de la fenêtre en carreaux de papier, parce qu'on voit, chez le pauvre menuisier Joseph, cette fenêtre économique. La *Sainte Famille dell' Impannata* est, comme toutes les autres, bien connue par la gravure, et réunit tous les genres de mérite qu'on leur connaît, sans s'élever pourtant à la hauteur de la nôtre. Peut-être est-ce cette *Sainte Famille* que Raphaël avait peinte pour un des protecteurs de sa jeunesse, le Florentin Lorenzo de' Nasi, qui fut engloutie, dans je ne sais quelle catastrophe, sous les ruines du palais de ce gentilhomme, mais dont on put recueillir et réunir heureusement les débris.

L'une des deux simples *Madones* s'appelle *del Gran-Duca* ou *del Viaggio* (du voyage), parce que le duc Ferdinand III l'aimait à ce point qu'il la portait toujours et partout avec lui. C'est devant cette madone qu'il faisait, matin et soir, ses prières. Je ne sais si les ducs autrichiens en ont fait aussi un prie-dieu portatif et s'ils la traînent dans leurs fourgons de voyage, mais le fait est que cette madone n'est inscrite sur aucune des listes du palais Pitti, et que je dus à quelques phrases sur les beaux-arts, échangées avec le gardien, la faveur de la voir dans une pièce particulière. C'est une des plus simples madones qu'ait créées le pinceau de Raphaël. Celle-ci, vue seulement jusqu'à mi-corps, et sur un fond de portrait, presse contre son giron le *bambino*, tout jeune et tout petit encore. Les yeux baissés, la posture humble et la mise sévère, elle est si modeste, si virginale, si angélique, que Ferdinand III pouvait en effet l'emporter, comme faisaient les anciens de leurs pénates, et la poser sur son autel domestique, entre les reliques de ses bienheureux patrons.

Mais je doute fort qu'il eût songé à faire sa prière devant l'autre *Madone* de son palais, bien plus célèbre, cependant, bien plus précieuse encore comme ouvrage d'art, et qu'on appelle enfin, non sans de justes motifs, le *Capo d'opera* de Raphaël. En la désignant ainsi, je pourrais me dispenser d'ajouter qu'elle se nomme la *Vierge à la Chaise* (la *Madonna della Seggiola*). Trois personnes sont réunies, sont pressées dans un étroit cadre rond, et malgré cette difficulté prodigieuse, que Raphaël, sans doute, ne cherchait point, et qui lui était imposée par une *commande*, l'arrangement est si naturel, si gracieux, si parfait, qu'on pourrait le supposer du choix de l'artiste, et qu'au lieu d'y trouver la moindre raideur, le moindre embarras, comme dans les difficultés vaincues, on y sent toute l'aisance et toute la naïveté d'une création spontanée. Saint Jean, relégué un peu dans l'ombre, adore timidement, humblement, celui dont il se contentera d'être le précurseur, et qu'il se fera gloire d'annoncer au monde. L'enfant Jésus, en qui éclatent l'intelligence et la bonté, mais qui paraît un peu pâle et souffrant, sourit avec tristesse. Il me semble qu'on lit déjà, dans l'ineffable expression de son visage, le sentiment de la victime résignée à un sacrifice qui laissera, parmi les hommes qu'elle aura sauvés, plus d'ingratitude encore que de reconnaissance et d'amour. Quant à la Vierge, penchée et comme arrondie sur le corps de son enfant qu'elle serre en ses bras, mais détournant le regard et le portant sur le spectateur, elle s'éloigne manifestement du type ordinaire des vierges de Raphaël et de toute l'école qui l'avait précédé. C'est la seule de ses madones qui ne baisse point les yeux, qui les jette autour d'elle et les fixe sur d'autres yeux. Moins modeste, moins virginale que la Vierge du *Grand-Duc*, et que la Vierge *au Chardonneret*, mais plus belle encore, et parée d'étoffes riches et brillantes, elle est le modèle de la beauté idéale, non pas à la façon des Chrétiens, mais plutôt à la façon des Grecs. C'est ainsi que je me représente cette *Vénus Anadyomène* d'Apelles, qu'on allait voir de toute la Grèce, comme la Vénus de Phidias au temple de Gnide. Raphaël a peint là une Vénus chrétienne. C'est la plus vive et la plus profonde irruption qu'avec lui l'art ait faite dans la religion, dans le dogme, traité désormais avec plus de liberté, d'indépendance, et comme une sorte de mythologie que l'artiste interprète et rend à sa guise.

Avant d'avoir vu la *Vierge à la Chaise*, peut-être (j'en fais humblement l'aveu) avais-je admiré Raphaël plus encore sur parole, et d'après la grandeur de son nom, que par mon propre goût et ma conviction intime. Il m'est arrivé devant ce tableau ce qui arrive fréquemment dans les arts, musique ou peinture; il a été pour moi la révélation de son auteur, que, jusque là, je n'avais compris que très-imparfaitement. Révélation est le mot propre, car les ouvrages de Raphaël que j'avais vus auparavant, ceux de Paris, de Milan, de Bologne, ne m'ont paru qu'au retour avoir bien réellement, et pour moi, cette beauté divine, cette supériorité incontestable que je leur donnais un peu sur la foi d'autrui, par habitude et par imitation. J'ai visité le palais Pitti, comme le reste de l'Italie, en compagnie d'une personne dont l'âme est faite pour sentir le beau dans tous les arts et dans tous les genres. Nous étions depuis longtemps penchés sur cette peinture que nous dévorions du regard; et quand enfin nous détournâmes la tête pour nous interroger sur nos sensations, nous avions tous deux, sans nous en être seulement doutés, les yeux inondés de larmes. C'est qu'il y a un point où l'admiration, comme la joie extrême, donne presque les angoisses de la douleur.

La *Vierge à la Chaise* est connue par tous les moyens qui servent à populariser l'œuvre du peintre, par des milliers de copies, de dessins, de gravures; Garavaglia et Raphaël Morghen ont lutté à qui l'imiterait le mieux avec le burin ; et j'affirme pourtant que ceux qui ne l'ont point vue elle-même ne la connaissent pas. Il y a plus : si j'étais grand-duc de Toscane, et que ce divin chef-d'œuvre m'appartînt, je ne pousserais certes pas l'égoïsme jusqu'à en priver le reste du monde ; je le ferais voir, au contraire, à qui voudrait; mais je défendrais dorénavant toute copie, peinte ou gravée. Ce sont autant de profanations. Je dirais : Que ceux qui veulent connaître Raphaël viennent à Florence. Il y aurait à cela, si je ne me trompe, un autre avantage : c'est qu'en apprenant à connaître Raphaël, le visiteur, artiste, ou voulant le devenir, apprendrait à se connaître lui-même. Ce serait une pierre de touche infail-

lible. Tout homme qui reste un quart d'heure devant ce tableau, et qui n'est pas ému, ému jusqu'aux larmes, qui ne sent pas s'allumer dans sa poitrine ce noble et saint mouvement qu'on appelle l'admiration, celui-là n'est pas né pour les arts.

On ne peut quitter l'école romaine sans mentionner au moins celui des disciples de Raphaël qui a le mieux aidé son maître dans les immenses travaux dont fut remplie sa trop courte vie, et qui l'a le mieux continué après sa mort, Jules Romain. Une belle copie de la *Vierge au Lézard* et une *Danse d'Apollon avec les Muses*, très-gracieuse et d'une couleur excellente, le montrent sous son double caractère d'imitateur copiste et d'imitateur original.

L'école vénitienne, au palais Pitti, commence avec Giorgion (Giorgio Barbarelli), qui a quatre importants ouvrages, et de genres divers, un *Moïse sauvé des eaux*, un *Saint Jean* (demi-figure), une *Nymphe poursuivie par un Satyre*, et un *Concert de Musique*. Ces tableaux font suffisamment connaître l'empâtement vigoureux, le coloris ferme et puissant dont Giorgion, qu'on peut en appeler en quelque sorte l'inventeur, a doté l'école de Venise, et qu'il a spécialement transmis à son illustre élève Sébastien del Piombo, ainsi qu'à son émule Titien, qu'une mort trop précoce l'empêcha seule d'égaler.

Titien. Treize ouvrages forment ici la part du peintre de Cadore. Il ne s'y trouve toutefois aucune de ces grandes pages, comme l'*Assomption* ou le *Martyre de saint Pierre de Vérone*, faites pour des temples, et que nous verrons à Venise; aucune même de ces compositions moins vastes, et plus faites pour une galerie, mais également célèbres, comme les deux *Vénus* de la *Tribuna*. Sauf une *Madeleine* et un *Christ* à mi-corps, sujets que Titien a souvent répétés, un *Mariage de sainte Catherine* et une *Bacchanale*, tous deux en petite dimension, tous deux délicats et charmants, le palais Pitti n'a de Titien que des portraits; mais, assurément, nulle autre collection n'en réunit un si grand nombre et de si parfaits. Plusieurs sont célèbres aussi par le nom du personnage représenté. C'est André Vésale, le grand médecin; c'est Philippe II d'Espagne, bien jeune encore, répétition un peu affaiblie de l'excellent portrait du musée de Madrid; c'est Pietro Aretino, le poëte satirique et redouté, l'ami et le conseiller du peintre, qui le craignait cependant plus encore qu'il ne l'aimait. D'autres, au contraire, valent moins par le nom du personnage que par le mérite de l'artiste. Ainsi, pour montrer le comble de l'art dans la naïve représentation de l'être humain, dans l'expression de la vie, il suffit d'indiquer le vieillard Luigi Cornaro, ou le jeune homme placé en face de lui, et qui n'a point, je crois, de nom historique. Certes, l'illusion ne saurait aller plus loin. Pour la grâce, l'éclat, la richesse des parures, il faut citer le portrait d'une dame que l'on croit avoir été et qu'on appelle la maîtresse du peintre; et quant aux savants, aux merveilleux effets du clair-obscur, on ne saurait non plus les porter plus loin que dans le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, habillé en magnat hongrois. Il me semble que rien n'est supérieur à ces quatre portraits dans l'œuvre entier de Titien, qui lui-même n'a de supérieur en ce genre dans aucune école et dans aucun pays.

Les deux autres grands Vénitiens qu'on a l'habitude de nommer après lui, Paul Véronèse (Paolo Cagliari) et Tintoret (Giacomo Robusti), sont représentés chacun par neuf ouvrages, tableaux ou portraits; du premier, les *Adieux de Jésus à la Vierge avant la Passion*, une *Présentation au temple*, un *Saint Benoît*; de l'autre, une *Descente de croix*, une *Résurrection* et une *Madone*; presque tous, si j'ai bonne mémoire, de petite dimension, et dans ce style peu idéal, mais pittoresque, où le sentiment religieux, l'expression, la vérité même, jusque dans les ajustements et le reste des détails, sont sacrifiés aux effets de la couleur et du clair-obscur. Tintoret a de plus un tableau mythologique et épigrammatique en même temps, qui convient mieux à la manière vénitienne : c'est l'*Amour né de Vénus et de Vulcain*. Une figure de Mars, qu'on aperçoit dans le lointain, explique le sujet et la pensée maligne de l'auteur.

Quant à leurs portraits, au milieu desquels on distingue Vincenzo Zeno, par Tintoret, et Daniele Barbaro, par Véronèse, je les réunirai à ceux de Pâris Bordone et de Morone, assez nombreux également au palais Pitti, pour faire une observation générale : c'est que tous les portraits vénitiens, je veux dire de ces quatre peintres, auxquels il faut ajouter Titien, Giorgion, Sébastien del Piombo et même Bonifazio, qui n'a rien ici, se ressemblent tellement par le style et le *faire*, ont entre eux un tel air de famille, que, sans hésiter jamais sur l'école d'où ils sortent, on peut hésiter du moins sur le nom particulier de leur auteur. Giorgion et Sébastien del Piombo affectionnaient un clair-obscur puissant, et, pour me faire comprendre, plus obscur que clair, même dans les visages; Titien a des teintes d'or, Véronèse des teintes d'argent, Tintoret certaines nuances violettes et les contours un peu gros; Morone et Pâris Bordone imitent Titien merveilleusement et sans grande infériorité. Mais, sauf ces différences légères, et qui ne sautent point aux yeux, tous ces maîtres ont entre eux, dans le portrait, une analogie, une ressemblance, qui les fait aisément confondre, et qui, de maître à élève, s'étend jusqu'aux sujets d'histoire. Par exemple, s'il avait convenu aux experts du palais Pitti d'attribuer à Titien un *Repos en Égypte* de Pâris Bordone, qui se trouve dans cette galerie, personne assurément ne réclamerait contre une erreur bien honorable pour le disciple, pas même le maître, qui n'aurait point à s'en plaindre.

Il y a de même des rapports évidents entre la manière de Giorgion et celle de son élève Sébastien del Piombo. Mais l'homme que Michel-Ange admirait, quoiqu'il ne fît pas profession d'estimer beaucoup le coloris, l'homme que, dans sa haine jalouse, il voulait opposer à Raphaël, et qu'il faisait concourir contre la *Transfiguration*, Sébastien del Piombo enfin, ne mérite pas moins le nom de *maître* que celui duquel il reçut les premières leçons. Le *Martyre de sainte Agathe* est une grande et magnifique composition, qui me semble recommander son auteur à l'admiration des hommes autant que la fameuse *Résurrection du Lazare*, que les Anglais sont si fiers de posséder dans leur *National Gallery*. On y trouve au même degré, d'une part, le style noble et sévère, de l'autre, les vigoureux effets du clair-obscur, ces deux qualités qui vont si rarement ensemble, et dont la réunion forme le mérite distinctif du protégé de Michel-Ange. Le *Martyre de sainte Agathe* est une des plus précieuses acquisitions de la galerie Pitti.

Pour achever l'école vénitienne, il reste à citer d'abord une *Sainte Famille* et quelques autres bonnes toiles de Palma le vieux, autre digne élève de Titien; puis divers ouvrages des Bassano, de Jacopo principalement, où l'on trouve, comme toujours, à côté d'incontestables qualités de coloriste, un style

trivial, une composition confuse, et cette manie de glisser des moutons, des poules, des animaux de toutes sortes jusque dans les sujets qu'on devrait éloigner le plus possible de la basse-cour. Il reste à citer encore un groupe de personnages, portraits sans doute par Lorenzo Lotto, excellent morceau qui me semble participer à la fois de Giovanni Bellini pour la finesse, et de Giorgion pour la chaleur, et que nul amateur ne manque d'admirer, même au milieu des richesses amassées à profusion dans la galerie des Grands-Ducs.

L'école bolonaise n'a peut-être pas, au palais Pitti, et toute comparaison réservée, la même importance que les écoles dont nous venons de passer la revue. Je ne me rappelle rien de Francesco Francia. Des Carrache, le seul Annibal a un *Christ dans la gloire*, une *Sainte Famille*, un *Repos en Égypte*, et une très-belle tête d'homme. Ses élèves, pourtant, sont mieux partagés. Sept ouvrages forment la part de Guide, *Rébecca au puits*, *la Charité*, *Cléopâtre*, *saint Pierre pleurant son péché*, *Bacchus*, à mi-corps, etc.; six, la part de Guerchin, le *Miracle de saint Pierre*, *saint Sébastien*, *saint Joseph*, *Apollon et Marsyas*, etc. Dominiquin n'a qu'une *Madeleine* et deux charmants petits paysages avec figures; Lanfranc, une *Assomption* et une *Sainte Marguerite*; Caravage, un *Amour endormi*, sujet trop doux pour son âpre manière; Albane, une *Sainte Famille* et un *Saint Pierre délivré*, sujets trop forts, au contraire, pour le peintre délicat et fin des amours mythologiques. Au reste, nous avons parlé assez longuement de ces maîtres et des qualités qui les distinguent dans la même école, à propos du musée de Bologne, pour qu'il nous suffise de mentionner ici leurs noms et leurs œuvres.

En arrivant à l'école napolitaine, je dois déclarer que j'en retranche Ribera, et que je le rattacherai toujours à l'école espagnole, parce qu'il lui appartient réellement, et par tous les motifs qui font ranger Poussin et Claude le Lorrain dans l'école française. Privée de ce maître, le plus grand de ceux qu'elle s'attribue, l'école napolitaine, en l'absence de ses vieux *Trécentistes*, Col' Antonio del Fiore et le Zingarello, a pour principaux représentants Salvator Rosa et Luca Giordano. Le palais Pitti renferme onze ouvrages du premier, entre autres son portrait, fort bien d'accord avec le caractère, le talent et la vie de cet étrange artiste; une grande *Bataille*, excellente par la composition et les détails, deux magnifiques *Marines*, les plus vastes, je crois, et peut-être les plus belles qu'il ait jamais peintes; enfin, sa célèbre *Conjuration de Catilina*. C'est le nom qu'on donne à un tableau qui réunit plusieurs personnages romains présentés à mi-corps. La vue de ce tableau fameux, et justement, confirme bien l'opinion que des demi-figures ne suffisent jamais à rendre clairement un sujet quelque peu compliqué. Le manque de clarté est, en effet, le défaut capital de cette œuvre de Salvator, qui le rachète d'ailleurs, autant que possible, par de rares et brillants mérites d'exécution. Quant à Luca Giordano, le peintre éclectique, l'imitateur universel, il n'a qu'une *Conception* d'un caractère assez douteux, mais plus espagnole peut-être qu'italienne.

Elle nous amène aux vrais Espagnols. Leur école est la plus mal représentée, non-seulement au palais Pitti, mais dans l'Italie entière. Sauf Ribera, qui peignait à Naples, presque tous les maîtres espagnols, ceux de Séville, de Valence, de Cordoue, de Madrid, sont inconnus aux Italiens. Les grands-ducs de Toscane ont ou croient avoir de Murillo deux toiles représentant l'une et l'autre *la Vierge et l'Enfant*. Elles sont toutes deux faibles et contestables, en tous cas bien insuffisantes pour donner même une idée de ce grand et fécond Murillo, qui a produit tant de divins chefs-d'œuvre, et qui régna incontestablement sur toute la riche école de Séville. L'une de ces *Vierges*, et la meilleure, se trouve identiquement semblable dans la galerie de M. Aguado. Je n'essaierai pas d'indiquer, à une telle distance, laquelle est la reproduction de l'autre. Le palais Pitti présente aussi sur ses listes deux portraits de Vélasquez. Celui-ci est un peintre d'un style si particulier, qu'il suffit d'avoir étudié quelques-uns de ses ouvrages incontestables pour le reconnaître à coup sûr, et je crois fermement, pour mon compte, après avoir vu tout son œuvre à Madrid, que ces portraits n'ont rien de lui que le nom.

Quant à Ribera, c'est une autre affaire. On ne lui a pas donné, au palais Pitti, tout ce qui lui appartient. Il y a dans le salon d'Apollon, sous le nº 73, un admirable *Saint Jérôme en extase*, demi-figure, que le petit catalogue de ce salon attribue à Vanni, et qui est certainement de Ribera. Je m'étonne d'autant plus de cette erreur, que, dans le salon précédent, et sous le nom de ce maître, se trouve un autre ouvrage où éclatent toutes les merveilleuses qualités de sa puissante manière; c'est ce sujet terrible, atroce, le *Martyre de saint Barthélemy*, qu'il a traité, répété avec une prédilection singulière, et qu'on retrouve à Madrid, à Paris, à Dresde, à peu près partout. Celui de Florence est digne, en tous points, du grand peintre qu'on appelle dans toute l'Italie *lo Spagnoletto*.

Les écoles du Nord ont d'assez nombreux représentants au palais Pitti. Il y a quelques ouvrages du vieux Cranack et d'Holbein, ou de sa manière; il y a de Rembrandt un beau portrait de vieillard, et le sien propre, qu'il a tant de fois répété, à tous les âges; de Van Dyck, le portrait du cardinal Bentivoglio, et ceux de Charles Ier d'Angleterre et de sa femme, réunis dans le même cadre; de Rubens, enfin, cinq ouvrages: *les Conséquences de la guerre*, répétition un peu amoindrie, je crois, de la grande allégorie qui est au Musée du Louvre; un fort beau *Paysage historique*, autre répétition également amoindrie de l'*Ulysse abordant chez les Phéaciens*, qui se trouve dans la galerie de M. Aguado, où il a pour pendant *le Chevalier Bozon vainqueur du dragon de l'île de Rhodes*; deux *Saintes Familles*, dont l'une est très-délicatement finie, et un cadre précieux à double titre, qui renferme les portraits, admirables par l'exécution, de quatre hommes, dont trois au moins sont célèbres par leurs œuvres: Rubens lui-même, son frère Philippe, le savant et fécond philologue Juste-Lipse, l'un des plus influents promoteurs de la renaissance littéraire, et le créateur de la science des publicistes modernes, Grotius. Enfin, à ces beaux échantillons de la grande école flamande, il faut ajouter un assez grand nombre de petits hollandais, des Ruysdaël, des Polemburg, des Breughel, des Backuysen, des Paul Brill.



Il resterait encore à faire une longue liste de tableaux, si l'on voulait mentionner tous les ouvrages des peintres qui ne se classent pas aisément dans les écoles principales dont nous avons parlé. Corrège n'ayant, au palais Pitti, qu'une tête d'enfant, esquisse sans importance, je n'ai rien dit de la petite école de Parme, à laquelle se seraient rattachés Baroccio et le Parmigiano (Francesco Mazzuola), dont il y aurait eu quelques beaux morceaux à citer, entre autres, du pre-

mier, une copie de la *Vierge au saint Jérôme* de Corrège, du dernier, la *Vierge au long cou* (*la Madona del collo lungo*). De même, si j'avais eu assez d'éléments pour faire une mention spéciale d'une autre petite école, celle de Ferrare, j'aurais indiqué au premier rang quelques petites compositions élégantes et fines, sur cuivre et sur bois, de ce Benvenuto Tisio qu'on appela Garofano, puis, par corruption, Garofalo ou Garofolo, parce qu'il eut la fantaisie de peindre un œillet dans presque tous ses tableaux. C'était comme son monographe, comme sa signature. On pourrait mentionner encore des ouvrages plus ou moins importants, soit italiens, soit étrangers, du Bourguignon (Jacques Courtois), de Porbus, de Sustermans, de Pordenone, de Schiavone, de Federico Zuccheri, de Vanni, de Vannini, de Guido Cagnacci, de Batoni, de Pontormo, de deux femmes, Lavinia Fontana et Artemisia Gentileschi, et d'une foule d'autres. Mais ce serait vraiment faire un catalogue, et je crois, par ce qui précède, avoir rappelé, sans oubli d'importance, les inappréciables richesses du palais Pitti, dont les salons, voués à l'art et non pas à la mode, ont pour décorations, au lieu de tentures de soie et d'arabesques d'or, les chefs-d'œuvre des grandes écoles et des grandes époques de la peinture italienne.

Louis VIARDOT.

MONUMENTS HISTORIQUES.



Il serait peut-être intéressant de rechercher les causes de cette disposition à conserver avec respect les monuments anciens, qui est particulière à notre époque. Faut-il reconnaître, comme l'ont prétendu quelques esprits chagrins, qu'elle provient d'une impuissance de création, résultat du défaut d'unité dans les croyances des masses, et de leur incertitude sur la valeur relative de toutes les formes sociales et religieuses, qui se traduit dans l'art, comme la philosophie, en éclectisme et en tolérance générale? Nous ne nous sommes pas aujourd'hui proposé la tâche d'en rechercher l'origine, et nous nous contenterons de constater ce fait, que les mêmes soins et la même vénération sont accordés aujourd'hui aux temples du paganisme et du christianisme, aux monuments religieux, civils ou militaires, que nous ont légués nos ancêtres de toutes les époques, ou du moins à ce qui a résisté aux dévastations continuelles de leurs successeurs jusqu'à nous. Chaque génération est venue successivement détruire les œuvres architecturales des générations précédentes, tantôt par de brutales démolitions, tantôt par de prétendues restaurations et des achèvements destinés à déguiser et à dénaturer le monument original, souvent avec haine et toujours avec dédain. Ce besoin de détruire, de remplacer l'ancien par du nouveau, n'a pas été particulier à la France; il s'est produit partout et toujours, et ce qui nous semble à peine croyable, les plus grands artistes, ceux qui s'inspiraient avec le plus de bonheur des ouvrages de l'antiquité, n'y ont pas échappé eux-mêmes, puisque sur la terre classique des arts, à Rome, au seizième siècle, Michel-Ange, Raphaël, Bramante, qui mesuraient et dessinaient avec tant d'amour le Colysée, le théâtre de Marcellus, etc., etc., s'en servaient en même temps comme de carrières où ils puisaient les matériaux avec lesquels ils bâtissaient des palais ou des églises. De notre temps, quelques artistes sont heureusement entrés dans une voie toute différente. Ils ont subi l'influence des antiquaires et des historiens; le principe de la conservation des monuments anciens de toutes les époques est admis par la partie éclairée du public qui s'occupe d'art. Mais il ne faut pas s'étonner s'il n'est pas encore adopté partout sans opposition; si dans les corps électifs, dans les administrations, dans quelques ateliers, le vieil esprit destructeur conserve de nombreux partisans qui luttent avec d'autant plus d'opiniâtreté pour leur doctrine qu'ils perdent plus de terrain, et que la défaite les irrite; c'est à leur influence qu'il faut attribuer quelques actes récents bien déplorables, mais qui ont été assez sévèrement flagellés dans plusieurs articles publiés par le secrétaire du Comité des Arts au ministère de l'Instruction publique, pour que nous nous abstenions de les rappeler à notre tour. Il nous suffira de renvoyer à chacun la responsabilité de ses œuvres. Les cathédrales, sans aucune exception, sont comprises dans les attributions du ministère des Cultes; le conseil municipal juge toutes les questions relatives aux monuments qui appartiennent à la ville de Paris; et ceux de l'État, dans le département de la Seine, dépendent du ministre des Travaux publics. La Commission des monuments historiques du ministère de l'Intérieur a été, il est vrai, dernièrement appelée, par M. le directeur des bâtiments civils, à donner son avis sur les travaux exécutés à Saint-Denis et projetés à la sainte chapelle, mais c'est à titre officieux, et son influence directe et officielle s'exerce seulement sur les réparations entreprises avec les fonds du crédit voté par les Chambres pour les monuments qui sont précisément exceptés du nombre des édifices diocésains, et de ceux du département de la Seine pour lesquels des crédits spéciaux avaient été ouverts au budget des travaux publics.

Ces diverses administrations, bien que renfermant des hommes éclairés et pleins de zèle pour la conservation des monuments, se décident toutefois ordinairement par des considérations étrangères aux intérêts de l'art, et surtout à cet esprit archéologique, qui n'anime pas encore tous les artistes eux-mêmes; et les efforts souvent imprudents de quelques fougueux défenseurs des idées conservatrices ont excité les tendances opposées de leurs adversaires au point de les rendre funestes à plusieurs de nos monuments : les uns veulent tout conserver, les autres croient tout devoir sacrifier aux intérêts matériels, et ces deux manies s'exercent souvent avec une égale ignorance du mérite réel des œuvres d'art. Il suffit aux premiers d'avoir découvert quelques vieilles pierres sans valeur artistique, sans style caractérisé, qui présentent des titres d'antiquité parfois douteux, pour qu'ils les signalent comme une arche sainte à la conservation de laquelle les intérêts les plus réels de circulation et d'assainissement doivent être immolés; toutes les formules de la polémique la plus violente sont épuisées pour leur défense, et lorsque ensuite il s'agit de sauver un monument d'une véritable

importance, les justes récriminations des amateurs instruits et des comités officiels ne sont pas écoutées, la lutte s'engage à côté de la question; le vieil esprit, qui consistait à substituer continuellement une architecture nouvelle à celles qui l'avaient précédée, se réveille, et se sert avec avantage des réclamations exprimées hors de propos en faveur d'édifices sans valeur, pour combattre, vis-à-vis du public et des autorités, le juste intérêt qu'on voudrait appeler sur ces monuments d'un mérite incontestable. Ainsi, par exemple, le Conseil municipal de Paris, qui avait conservé la Tour Saint-Jacques de la Boucherie, qui avait voté des sommes considérables pour la restauration si habilement exécutée de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, n'aurait peut-être pas hésité à prendre la seule décision qui pût sauver l'hôtel de la Trémouille, en y plaçant la mairie du quatrième arrondissement, s'il n'avait cru trouver dans quelques-uns de ses défenseurs un parti pris de sacrifier les intérêts d'utilité publique à ceux de l'art; il s'est refusé à écouter leurs justes remontrances, et le monument, abandonné aux chances d'une spéculation particulière, a été démoli. Au reste, M. le ministre de l'Intérieur en a acheté tous les fragments précieux; c'est tout ce qu'il pouvait faire. L'édifice sur pied, avec tous les terrains qui en dépendaient, était estimé plus de 500,000 fr. Cette somme aurait pu être consacrée par la ville à l'établissement d'une mairie; mais l'État ne pouvait affecter ce prix énorme à l'acquisition d'un édifice, dans le seul but de sa conservation. Les fragments en ont été tous réunis à l'école des Beaux-Arts, avec la tour, dont le propriétaire avait fait hommage à la ville, et que celle-ci a offerte d'elle-même à l'État; l'ensemble en sera bientôt relevé, aussi bien que le rez-de-chaussée de l'hôtel Torpanne, magnifique spécimen de la sculpture française au seizième siècle, qui va bientôt décorer une des cours de l'École des Beaux-Arts.

La question ne se présente pas de même pour l'église Saint-Julien-le-Pauvre, le cloître des Billettes, l'arcade Saint-Jean-de-Jérusalem et les pavillons de l'Institut. Des décisions antérieures avaient approuvé les plans qui altèrent ou modifient quelques-uns de ces édifices: le ministre de l'Intérieur en a suspendu l'exécution; mais il faudra prendre, un jour, un parti définitif, et les intérêts de la circulation et de l'appropriation de ces bâtiments à leur usage actuel devront être combinés avec leur conservation. Ainsi, il existe un projet d'élargissement du quai, en face du palais des Quatre-Nations, qui présente de tels avantages qu'il finira sans doute par être adopté; en tout état de cause, le ministre de l'Intérieur a positivement annoncé qu'il n'accorderait pas l'autorisation de toucher aux pavillons. — Pour Saint-Julien-le-Pauvre, il existe, il est vrai, un plan général de l'Hôtel-Dieu, adopté il y a quelques années, et suivant lequel cette remarquable église doit être transportée et désorientée; mais ce projet ne peut pas être exécuté avant dix ans, et les intentions du ministre de l'Intérieur ont été si formellement exprimées, que l'architecte, mis en demeure de modifier son plan de manière à conserver Saint-Julien-le-Pauvre, tiendra sans doute à honneur de prouver ainsi son zèle et son habileté. L'arcade Saint-Jean-de-Jérusalem et les façades intérieures de la préfecture de police étaient aussi sacrifiées dans l'ancien projet adopté; mais son auteur est mort, et l'architecte qui lui succède, M. Duc, trouvera moyen de replacer les façades en placage, et l'arcade dans un des bâtiments neufs. Le cloître des Billettes se trouve, pour une partie du moins, dans une position moins avantageuse; un angle de la façade du bâtiment s'avance d'un mètre par une extrémité sur l'alignement, pour lequel une maison voisine a été reculée; l'administration ne peut pas se montrer plus tolérante pour elle-même que pour les particuliers; mais, précisément, ce côté du cloître est depuis longues années dépourvu de galerie, et la façade sur la rue est sans aucune valeur; elle peut être détruite sans inconvénient. La voûte à compartiments de l'entrée serait rétablie dans la première travée de la galerie en face qui n'est pas voûtée, et ne l'a jamais été, car on n'aperçoit aucune trace des arrachements de nervures; de cette façon, tout ce qui a réellement quelque valeur dans le monument serait respecté, l'agrandissement demandé pour les classes de l'école serait obtenu sur un jardin appartenant à la ville et qui tourne derrière l'église. Nous nous abstiendrons de toute réflexion sur les travaux exécutés à Saint-Denis, la Commission des monuments historiques n'ayant pas encore officiellement exprimé son opinion à cet égard. La restauration de la sainte chapelle, confiée à M. Duban, auquel sont adjoints MM. Lassus et Viollet-Leduc, est en trop bonnes mains pour que l'édifice ait rien à redouter. Quant à la sainte chapelle de Vincennes, jamais il n'a été question d'y toucher dans les travaux qui vont être exécutés pour l'agrandissement de cette forteresse.

Tel est le résumé de l'état actuel des monuments historiques, sur le compte desquels des craintes, en partie exagérées, avaient été exprimées dernièrement. Si nous passons aux travaux exécutés dans les départements, nous trouvons encore de plus justes sujets de nous féliciter des résultats obtenus. La manière dont les travaux sont dirigés doit offrir toutes les garanties désirables pour les intérêts de l'esprit conservateur; du moment où la correspondance signale un monument encore inconnu à classer, ou une restauration à entreprendre à un monument classé, on réunit les pièces réclamées pour l'instruction de l'affaire, qui sont, dans le premier cas, une notice historique et descriptive, un plan, une coupe, et une élévation de l'édifice; dans le second, un devis détaillé des travaux à entreprendre, classés selon leur degré d'urgence, et des plans à l'appui. Ces pièces sont envoyées à un membre de la Commission des Monuments Historiques, qui fait, à la séance suivante, un rapport sur lequel s'engage la discussion, et l'avis définitif qui s'ensuit, prononcé à la majorité des voix, est consigné dans le procès-verbal. Les dépêches et les arrêtés administratifs qui en sont la conséquence en sont extraits, et soumis à la signature du ministre.

Aucune exception n'est admise à cette marche régulière: c'est donc la Commission, entièrement composée d'hommes spéciaux, qui dirige tout le service. Elle a compris que vis-à-vis des besoins immenses des monuments de la France, dévastés ou abandonnés pour la plupart, sans entretien suffisant depuis quarante ans, le fonds de 400,000 fr., même porté à 600,000 dans le budget de 1842, était à peine suffisant pour prévenir la ruine imminente des édifices; qu'il fallait renoncer, quant à présent, aux restaurations complètes, et faire un choix sévère des monuments appelés à recevoir les secours de l'administration; pour quelques-uns, d'ailleurs, une restauration serait plus destructive que les outrages du temps : pour les ruines romaines, par exemple, dont la masse seulement et quelques détails sont restés debout, il faudrait les reconstruire presque en entier, et une pareille entreprise serait un acte de

vandalisme; on doit seulement en consolider les fragments qui menacent de s'écrouler, les déblayer et acheter le sol sur lequel elles gisent, pour empêcher les spéculateurs d'en enlever les matériaux. Il faut ajouter à cette catégorie les monuments druidiques, les abbayes ou les églises abandonnées, et la plupart des châteaux-forts du Moyen-Age. Le crédit des monuments historiques fournit seul toutes les dépenses que nécessitent leur consolidation, leur déblaiement et l'acquisition des maisons modernes qui les obstruent; dans ce dernier cas, on procède par expropriation pour cause d'utilité publique, quand les propriétaires manifestent des prétentions exagérées. Il n'en est pas de même des monuments qui servent encore à un service public, comme les églises, les forteresses qui ont été transformées en casernes, en prisons, en magasins, les hôtels-de-ville devenus mairies ou palais-de-justice, etc.; ceux-là reçoivent des secours du gouvernement, à d'autres titres que leur intérêt artistique, et le ministre de l'Intérieur ne leur alloue des fonds que comme appoint, pour diriger les travaux dans un sens archéologique, et empêcher les administrations spéciales de les défigurer dans un but d'appropriation à leur usage actuel. Les conseils-généraux et municipaux votent aussi assez fréquemment des fonds pour leur entretien, et la direction artistique des travaux est toujours confiée aux soins de la Commission. Lorsque les architectes de la localité ne présentent pas des garanties suffisantes pour la bonne exécution des réparations entreprises, quand les projets qu'ils envoient sont rejetés par la Commission, des artistes plus habiles sont envoyés avec des missions spéciales, et d'excellents résultats ont été déjà obtenus sous la direction de MM. Viollet-Leduc, Questel, Lenormand, Ramey, Dufeu, Garez, Delton, Danjoy et Lion. Les correspondants du ministère et les sociétés archéologiques des départements fournissent, dans presque tous, des travaux gratuits de la plus grande utilité, auxquels les tournées de l'inspecteur-général impriment, chaque année, une direction uniforme et une activité toujours en progrès. Depuis deux ans, plusieurs monuments druidiques ont été achetés et isolés dans les environs de Saumur et dans le Morbihan. Les travaux de déblaiement et de consolidation des théâtres romains d'Arles et d'Orange sont fort avancés; toutes les arcades menaçant ruine à l'aqueduc romain de Jouy, près Metz, et les murailles fortes du camp de Jublains, dans la Mayenne, ont été consolidées; les fouilles ont été conduites avec le plus grand succès à Alise, à Aix, à Narbonne et au vieil Evreux, où des statues d'une grande valeur ont été découvertes; parmi les monuments antérieurs à l'an 1000, l'église de la Basse-Œuvre, de Beauvais, a été achetée par l'État; une crypte contenant plusieurs tombeaux du septième siècle, à Jouarre, près la Ferté, a été assainie et consolidée, aussi bien que l'église Saint-Generoux, de la même époque, dans le département des Deux-Sèvres. Plusieurs grands édifices de l'époque immédiatement postérieure sont en pleine voie de restauration : je mettrai en première ligne la vaste église de Vézelay, qui pouvait s'écrouler d'un jour à l'autre, et dont la conservation est maintenant assurée; les églises de Saint-Benoist-sur-Loire (Loiret); d'Issoire (Puy-de-Dôme); de Conques (Aveyron); de Coustouge et d'Elne (Pyrénées-Orientales); de Saint-Barnard, de Romans (Drôme); de Saint-Savin (Vienne), dont la voûte est couverte de curieuses peintures; de Civray (même département), dont le portail est une page de sculpture aussi riche que celui de Notre-Dame de Poitiers; de Souillac (Lot), voûtée en coupoles; de Saint-Gilles (Gard), à la vis célèbre; et de Rieux-Mérinville (Aude), construite sur le plan de San-Stefano-Rotondo, à Rome. Le beau cloître de Moissac (Lot-et-Garonne) va bientôt être entièrement à l'abri des dégradations à venir; et le chœur de l'église de Cunault (Maine-et-Loire), acheté en vertu de la loi d'expropriation, est réuni à l'église, et sera incessamment rendu au culte.

Aucune époque de l'art ogival n'a été négligée; des travaux importants ont été entrepris aux anciennes cathédrales de Senlis, de Noyon, de Laon, de Dol, de Tréguier et de Toul; au donjon de Philippe-Auguste, à Rouen; aux églises de Murbach et de Rosheim (Bas-Rhin), de Notre-Dame d'Etampes et de Saint-Sulpice de Favières (Seine-et-Oise), de Saint-Yves de Braisne (Aisne), de Saint-Ouen de Rouen, de Fécamp et de Saint-Jacques de Dieppe (Seine-Inférieure), de Lisieux (Calvados), de la Ferté-Bernard (Sarthe), de Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe). de Saint-Esprit de Rüe (Somme), etc. Le génie militaire devait faire démolir les deux flèches de Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons, restées isolées auprès d'un charmant cloître, et qui, par leur chute imminente, menaçaient d'écraser un parc d'artillerie. M. le ministre de la guerre en a cédé l'affectation à son collègue du département de l'intérieur, à la charge par ce dernier de les entretenir, et des travaux de consolidation suffisants assurent désormais leur durée. La réparation des églises de Montrésor (Indre-et-Loire), du pendentif de Valence (Drôme), des châteaux de Torigny (Manche) et de Rochechouart (Haute-Vienne), et de la chapelle dans celui de Vitré, prouvent que la renaissance du seizième siècle n'est pas non plus oubliée. Tous ces résultats ont été obtenus avec les ressources d'un crédit dont la moyenne, par arrondissement, était de 594 fr., et il ne faut pas perdre de vue qu'il n'existe pas dix arrondissements qui ne présentent au moins un monument historique, et que quelques-uns pouvaient absorber, en un seul, tout le crédit voté pour la France entière; aussi la Commission des monuments historiques se borne-t-elle à proposer au ministre des projets de consolidation, sauf à entrer plus tard dans la voie des restaurations plus complètes. Il s'agit d'abord d'empêcher la chute immédiate de quelques-uns des monuments les plus maltraités, d'arrêter partout à la fois les effets dévastateurs du temps, mais en choisissant avec une scrupuleuse attention les édifices qui méritent le titre de monuments. Il ne suffit pas pour cela qu'ils soient anciens; il faut encore qu'ils présentent les types les plus remarquables de l'architecture particulière de l'époque à laquelle ils appartiennent par leur origine, ou qu'ils aient été destinés à consacrer des faits historiques d'une haute importance. En concentrant ainsi tous les efforts de l'administration sur ceux qui sont réellement dignes de son intérêt à l'un de ces titres, il sera possible d'obtenir des résultats certains, et de se montrer inflexibles sur un principe de conservation contre lequel aucune voix n'osera plus s'élever.

E. GRILLE DE BEUZELIN.



MESSE EN MUSIQUE A BICÊTRE.

Monsieur le Directeur,

Il y a trois mois, vous avez accueilli dans les colonnes de votre journal une nouvelle qui n'était pas sans intérêt pour l'art, pour la science, et surtout pour l'humanité; je veux parler d'une messe en musique exécutée par quarante aliénés de Bicêtre; permettez-moi de rappeler au souvenir de vos lecteurs cette société musicale étrange, de leur faire part de ses progrès, et d'une épreuve qu'elle a soutenue, le 15 août, en public et en *concours*, pour ainsi dire, avec les premiers artistes de nos grands théâtres.

Jamais peut-être ce triste et vieux refuge de toutes les infirmités qu'on appelle Bicêtre, où chaque jour un fiacre poudreux vient verser, au nom de la police ou de la charité, quelques débris d'existence humaine, n'avait vu tant d'équipages s'arrêter à ses portes, tant de visiteurs distingués affluer dans ses cours. Jamais l'humble église de l'hospice, où les louanges de Dieu sont chantées par la voix cassée des vieillards et les instruments discordants des aveugles, n'avait retenti d'un plus intéressant et plus harmonieux concert; car ces murailles pauvres et nues ont entendu une messe de Chérubini, chantée en partie par des malades du docteur Leuret, en partie par l'élite de l'Opéra et de l'Opéra-Comique; d'une part quarante malheureux, sans nom et presque sans raison; de l'autre, MM. Wartel, Ferd. Prévost, Trevaux, Martin, Couder, Grard, Herbelin. L'orgue d'accompagnement était tenu par Mme Wartel.

Je commencerai par les aliénés, sujet principal de la fête; mais les détails renfermés dans ma précédente lettre me permettront de n'en dire que quelques mots; en effet, les chanteurs d'hier étaient les mêmes que ceux de Pâques; ils n'en différaient que par l'amélioration de leur état mental; et parmi ceux chez lesquels cette amélioration est la plus sensible, je citerai R...., dont on a remarqué la belle voix et la bonne tenue, et qui naguère, dominé par une mélancolie profonde avec tendance à l'homicide et à la fureur, réclamait sans cesse et à grands cris un couteau pour tuer M. Leuret, qui, disait-il, empoisonnait ses aliments; je citerai un malheureux, longtemps persécuté par un ennemi opiniâtre et cruel, qui était (je vous le donnerais en mille), qui était l'*acide*; l'acide, dont une goutte *dissout* l'homme et le réduit en vapeur (c'est peut-être une victime de la chimie). Je pourrais en citer d'autres, mais je ne veux pas entreprendre la longue et trop peu croyable histoire des fantastiques créations de ces cerveaux en délire qui ont fonctionné hier avec une remarquable régularité; ce qui attestait les progrès de la raison, c'était l'attitude recueillie et attentive du plus grand nombre et l'expression observatrice des physionomies; et la précision, l'ensemble, avec lesquels le *Kyrie* et le *Domine salvum* ont été exécutés, en ont fourni la preuve à l'auditoire tout entier.

Je n'essaierai point de donner le moindre éloge aux artistes *raisonnables* (qu'ils me pardonnent de les qualifier ainsi en cette occasion). Ces messieurs sont habitués à rencontrer la louange sous des plumes plus exercées; ce que je veux louer, c'est l'inspiration généreuse qui les a conduits à fraterniser avec la misère et la démence, à s'atteler un instant au char avec lequel la science s'efforce de tirer d'un profond abîme une foule de malheureux. Je suis sûr que l'éloge le plus précieux pour ces hommes aussi élevés par le cœur que par le talent, c'est celui qu'ils ont reçu de leurs *collègues* de Bicêtre. Après la messe, R...., dont nous parlions plus haut, s'est approché de M. Ferd. Prévost, et lui a dit d'un ton fort sérieux: « Je suis content de vous, mais je suis bien plus content du «*petit.* » Il voulait parler d'un enfant de onze ans, élève de M. Trévaux, qui a chanté deux morceaux avec une extrême pureté de goût et de vocalisation. Un autre, plus généreux encore, disait en présence de l'auteur de cette lettre : « Ils ont « mieux chanté que nous; mais c'est égal, ça m'a fait bien « plaisir. »

En somme, il n'est personne, j'en suis convaincu, qui n'ait rapporté de cette réunion un sentiment de reconnaissance pour la science qui sait tirer une série d'actes raisonnables d'êtres encore *déraisonnants*, et pour les artistes éminents qui n'ont pas dédaigné de s'associer un moment à de pauvres créatures, qui garderont un long souvenir et une salutaire influence de ce bienfait. Ce sentiment s'adresse surtout à une femme, que distinguent d'ailleurs son talent et sa simplicité charmante, Mme Wartel, qu'on a vue, pendant la cérémonie, assise au milieu des musiciens à veste grise, qui suivaient d'un œil curieux les mouvements de ses doigts.

Lorsque l'on songe qu'il y a cinquante ans à peine, les malheureux que l'on fait participer ainsi aux douceurs de la vie sociale, qu'on essaie de ramener à la raison par un chemin semé de jouissances, étaient condamnés, non pas au *carcere duro*, mais à une existence dont on peut à peine se faire une idée par celle des tigres et des hyènes qu'on voit au Jardin des Plantes rugir et mordre les barreaux de leur cage; lorsqu'on songe qu'enfermés dans d'étroites et malsaines prisons, ils étaient confiés moins à des médecins qu'à des geôliers, moins à des geôliers qu'à des bourreaux, quelles statues ne devrait-on pas élever aux hommes qui ont rompu leurs verroux et brisé leurs chaînes! Ces hommes sont des Français: c'est Pinel, c'est Esquirol, auprès desquels je nommerai le vénérable M. Pariset, et parmi les hommes de la génération nouvelle, MM. Mitivié, Leuret, Lélut, Fabret et Voisin, qui tous, suivant des théories différentes, mais guidés par les mêmes principes d'humanité et de haute philosophie, ont porté le traitement de la plus désespérante des maladies, de la folie, à un degré de perfection qu'il n'a atteint nulle part. L'Angleterre, si vantée jadis sous ce rapport, est bien en arrière de nous, et l'ouvrage récemment traduit du docteur Ellis en fait foi.

Dans ce monde de querelles et de rivalités, où l'éloge est presque toujours une flatterie intéressée, et le blâme une inspiration des passions jalouses, nous rendrons d'autant plus volontiers justice à M. Leuret, que nous lui sommes pour ainsi dire inconnu, et qu'élevé à l'école de ses véritables rivaux, c'est-à-dire des hommes de science, de probité et de talent qui cultivent le même champ que lui, nous n'avons pas cessé de garder estime et reconnaissance à nos maîtres.

L'œuvre médicale de M. Leuret a soulevé une longue polémique; il devait en être ainsi, et c'est une vérité presque banale à force d'avoir une application fréquente, qu'une œuvre est d'autant plus critiquée, qu'elle est plus grande et plus belle; aussi nous croyons que M. Leuret n'est point encore arrivé au bout du pénible sentier de l'épreuve par où tout homme de talent doit passer. Mais nous savons qu'il a foi dans sa force et dans son but, et nous voudrions que notre parole fût digne de lui apporter un encouragement dans la voie qu'il s'est ouverte par les lumières de son esprit et la constance de ses efforts, et que l'avenir prendra soin d'élargir.

Recevez, etc.

THÉOPHILE ROUSSEL.

ALBUM DE L'ARTISTE.

SARAH.

Vous vous rappelez sûrement avoir vu au salon de cette année une belle et vigoureuse étude, une jeune et gracieuse créature, presque nue, à demi couchée sur un lit de fleurs et de verdure, et cueillant des fruits délicieux à un arbre d'Orient, qui étend ses épais rameaux au-dessus de sa tête? Était-ce une odalisque terrestre, ou une céleste houri? Vous vous rappelez son visage souriant, ses formes élégantes, ses mouvements voluptueux, toute cette chair grasse et ferme qui semblait avoir été frappée d'un ardent rayon de soleil; c'était à émouvoir le plus paisible et le plus froid des enfants de Mahomet; c'était à faire rêver toutes les merveilleuses félicités que le Prophète a promises à ses fidèles, dans ce magnifique paradis dont la seule pensée était un stimulant irrésistible pour les séides fanatisés du vieux de la Montagne. La peinture de ce charmant tableau était vive, animée, pleine de couleur et de *morbidezza*, sans afféterie toutefois; à peine s'il y avait quelque chose à reprendre dans cet ensemble rempli de grâce et de mollesse; tout au plus pouvait-on blâmer une certaine maigreur dans les bras, maigreur peu apparente néanmoins, et qui ne se révélait guère qu'après un examen fort attentif; du reste, tout était parfumé, coquet, verdoyant et riche dans cette exquise composition, et M. Eugène Appert avait fait là une œuvre fort remarquable; il avait donné à cette jeune fille le nom de *Sarah*, tout comme il l'eût appelée Zuléma, ou Validé, car elle semblait destinée à figurer dans le harem de quelque puissant pacha, peut-être même à tenir rang de sultane dans le sérail du sublime commandeur des croyants. C'est donc la gravure de *Sarah* que nous donnons aujourd'hui à nos abonnés, et nous espérons qu'elle trouvera parmi eux un excellent accueil, bien qu'ils ne comptent point au nombre des sectateurs du Prophète. L'artiste qui a gravé cette vierge aux allures si éminemment orientales, est ce jeune homme tout plein de verve et de bonne volonté, qui a grandement à cœur de marcher sur les traces des maîtres, et qui sait s'inspirer parfaitement de la manière et du style des peintres dont les œuvres sont confiées tour à tour à son burin. Tous les détails de notre gravure de ce jour ont été traités par M. Riffaut, avec l'habileté et l'intelligence dont il nous a déjà donné tant d'excellentes preuves; le sourire, la volupté de la forme, l'attitude nonchalante, l'arbre vigoureux, la végétation luxuriante, le lit de fleurs, l'atmosphère chaude et embaumée, tout a été rendu avec une délicatesse de touche et une sûreté de main qui, tout en attestant le charme de l'original, n'en font pas moins le plus grand honneur à l'auteur de la copie.

JAZET ET DEBUCOURT.

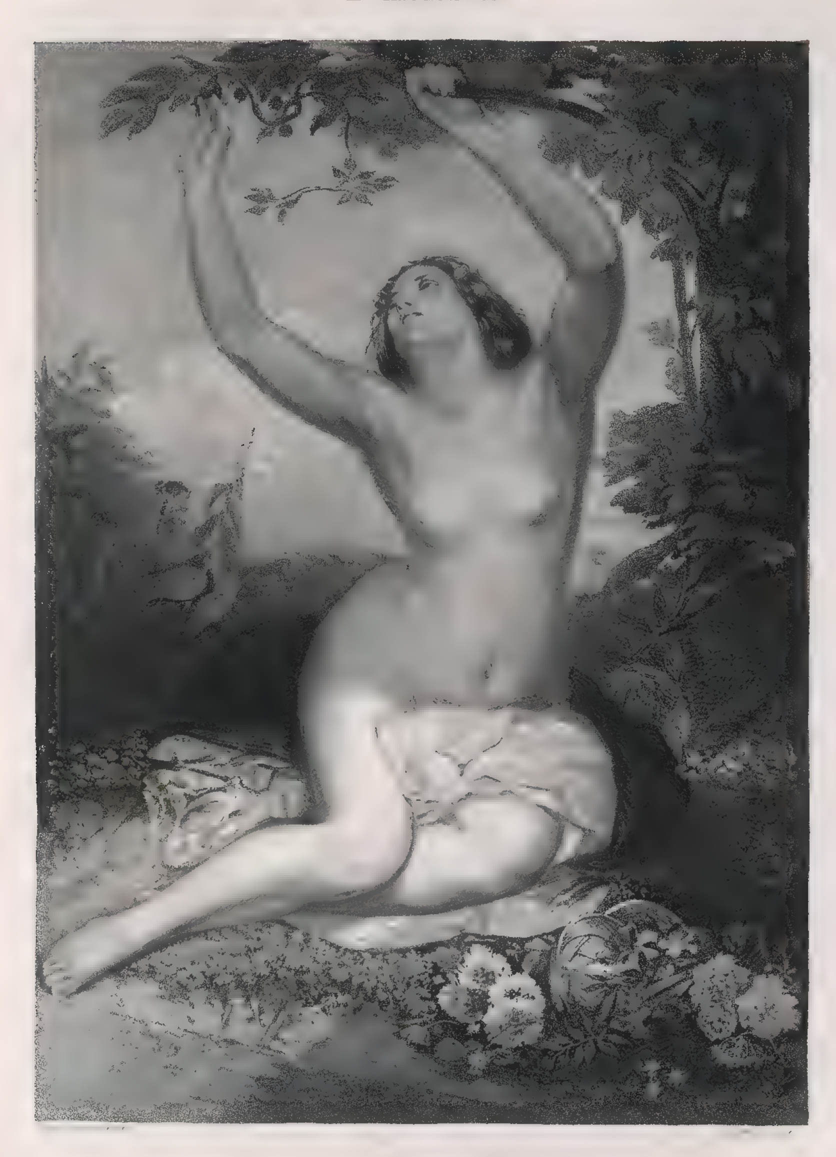


Jazet, né à Paris le 31 juillet 1788, a eu pour maître Debucourt, son oncle, qui a appliqué chez nous, d'une manière large, le procédé de gravure à l'*aqua-tinta*. Le père de M. Jazet était vérificateur des bâtiments de la couronne sous Louis XVI, et il se fit remarquer dans la Révolution parmi les hommes dévoués au pays. Il était entré dans l'artillerie de la garde nationale de Paris; en 1793, il fut blessé mortellement par l'explosion d'une pièce de canon; il laissa sans fortune et sans appui une jeune femme et un enfant. Ce moment est celui où commença le dur apprentissage de M. Jazet. Debucourt était alors dans la force de son talent; c'est sous la direction de cet oncle que le jeune enfant fut d'abord placé.

Il apprit à dessiner et devint un des élèves intelligents de Debucourt. Sa journée était pénible, vouée à un travail ingrat; mais le zèle de l'élève, son amour de l'étude, trouvaient une nouvelle journée dans la nuit.

On le voyait, à la lueur d'une vieille lampe, souvent d'un bout de chandelle, copier une gravure de maître, ou un dessin, ou composer et graver, pour nourrir sa mère, quelques petits sujets de chasse, qui étaient vendus aux marchands d'images de la rue Saint-Jacques. D'un essai à un autre il devint habile, et recueillit la clientèle de son oncle, quand celui-ci, fatigué et vieux, dut abandonner la gravure. Le jeune artiste perfectionna le genre de l'*aqua-tinta*; et c'est à cette époque que commença pour M. Jazet cette continuité de publications brillantes, de succès, qui attache son nom aux tableaux célèbres de David, de Gros, de Carle Vernet, et surtout d'Horace Vernet, de Steuben, de Destouches, de Grenier, etc. M. Jazet a consacré longtemps ses efforts à populariser nos souvenirs patriotiques; ses gravures ont rappelé les grands faits d'armes de





Sarah

l'Empire, et elles étaient une séduction pour tout le monde lorsque la poésie de Béranger était la poésie du pays, lorsqu'on y puisait l'espérance de l'avenir; et il faut avouer que l'artiste l'a justifié par l'intelligence qu'il a montrée de ses peintres. M. Jazet, qui se passionne encore aujourd'hui pour le travail, comme si sa réputation était toujours à faire, aidé par deux jeunes gens habiles, ses fils, est un de nos artistes les plus élevés.

En 1816, M. Jazet vit chez son oncle, un des premiers, un tableau d'H. Vernet qui alluma sa verve : c'était la *Bataille de Sommo-Sierra*; il sentit que c'était là son peintre, et il alla, jeune homme ignoré, chez l'artiste déjà en renom, pour solliciter la gravure d'une de ses compositions. M. H. Vernet terminait ce charmant petit tableau du *Bivouac du colonel Moncey*; il l'accueillit franchement, et lui confia sur-le-champ la reproduction d'un de ses tableaux. Cette planche réussit au delà de toute espérance, et son succès dans le monde artiste commença cette amitié de 25 ans qui a été si utile à la popularité du peintre et du graveur.

M. Jazet a gravé une foule de belles planches : la *Barrière de Clichy*, les *Adieux de Fontainebleau*, une *Course à Rome*, *Mazeppa en Cavalcator*, les *Brigands Italiens*, les *Arabes*, *Arcole*, *Rebecca*, *Judith*, *Agar*, l'*Atelier de Vernet*, le *Giaour*, la *Chasse au Lion et au Sanglier*, *Constantine*, *Raphaël au Vatican*, d'après Horace Vernet; le *Retour de l'île d'Elbe*, *Napoléon à Waterloo*, la *Mort de Napoléon*, *Pierre le Grand et les Strélitz*, d'après Steuben; le *Serment du Jeu de Paume*, le *Couronnement de l'Impératrice Joséphine*, d'après David; la *Mort d'Élisabeth*, d'après Paul Delaroche; l'*Orpheline*, le *Départ pour la ville*, traduction des tableaux de M. Destouches; le *Mauvais Sujet*, les *Enfants surpris par un Loup*, — *par un Garde*, d'après Grenier; le *Général Lasalle*, le *Combat de Nazareth*, d'après la belle esquisse de Gros; et enfin beaucoup d'autres planches d'après Carle Vernet, Léon Coignet, A. Scheffer, Blondel, Bellangé, Biard, Eugène Lami, etc.

Ajoutons un mot sur Debucourt, l'oncle de M. Jazet. Né en 1755, mort en 1832, il avait conservé toute la facilité de son talent. L'oncle Debucourt était un homme d'esprit, du monde, du monde viveur, s'entend; heureux, insouciant, il avait passé ses belles années avec quelques-uns des hommes spirituels de l'ancienne société littéraire et artiste, avec des écrivains gens du monde. Les premiers chasseurs de France étaient ses amis; il avait vu les derniers gentilshommes de la monarchie, que les flots de la Révolution ont emportés. Comme gourmand convive, gai et fertile en anecdotes, on le citait à côté des plus aimables.

Debucourt avait débuté en peignant. Ses tableaux, tous petits, aujourd'hui très-rares et très-recherchés des amateurs, sont dans le style flamand, et représentent, la plupart, des *Foires de village*. Debucourt a peint aussi le plus joli tableau qu'ait inspiré la gourmandise; c'est une très-petite toile représentant un chasseur qui se jette, au retour de la chasse, sur un poulet froid, qu'il dévore au milieu d'une table chargée de mets et de vins fins. Peinture, dessin, gravure, tout est de Debucourt, et tout est exquis. La *Promenade au Palais-Royal* (1), celle des *Tuileries* (2), le *Négociant* (3) et vingt petits ouvrages méritent d'être cités.

(1) Cabinet de M. Jazet.

(2) Galerie de M. Du Sommerard.

(3) Collection du Rédacteur.

L'éducation de Debucourt était comme celle de Carle Vernet, dont il a gravé en grande partie les chevaux, les chasses, c'est-à-dire nulle. C'était un causeur rempli de verve, qui, la plume à la main, n'avait pas un grand respect pour l'orthographe; il était tout à fait gentilhomme sous ce rapport, et sous ce rapport-là trois de ses amis lui ont ressemblé, Robert Lefèbvre, Duplessis-Bertaux et Carle Vernet; Landon était leur secrétaire et ils ne pouvaient l'avoir meilleur, homme de plus de goût et de plus d'esprit. Ces jeunes gens donnaient le ton à la mode avant la Révolution, et ils l'ont donné encore pendant la Convention, le Directoire et le Consulat.

C'est en 1786 que Debucourt a cessé de peindre, et qu'il a commencé ses essais de gravure noire; il en a exécuté un nombre infini que dominent quelques jolies planches, telles que le *Menuet de la Mariée*, la *Noce de Village*, la *Fête du Grand Papa*, etc.; il grava encore, d'après Carle Vernet, un *Cheval sauvage effrayé par des Lions*. En 1792, un vieux graveur italien lui apprit la manière à l'*aqua-tinta*, telle qu'on la possédait alors. Debucourt s'appropria le procédé, et comme preuve, nous citerons l'*Intérieur d'une Sacristie*, d'après Duval-le-Camus; *Sommo-Sierra*, d'après H. Vernet, et la majeure partie de l'œuvre de Carle Vernet. Debucourt s'est éteint à l'âge de 77 ans, en 1832, dans la maison de M. Jazet. Dans ses derniers moments, sa main mourante essayait encore de crayonner quelques scènes. Cet artiste éminent, comme peintre, dessinateur et graveur, s'était fort occupé de mécanique, de chimie et de physique; il en savait à peu près ce qui est connu.

F. F.

VARIÉTÉS.

Bibliographie : La Métrologie. — Chimie organique. — Sophocle. — Heures de poésie. — Une Cantatrice. Arrêt de la Cour royale.



Les sciences et les arts ont des rapports intimes avec les poids, les mesures, les monnaies, les métaux et les instruments de pesage et de mesurage.

Notre journal, spécialement consacré à révéler aux artistes tout ce qui peut les intéresser, ne devait pas leur laisser ignorer une production remarquable qu'a provoquée la promulgation de la loi du 4 juillet 1837 sur les poids et mesures, et dont la publication a été encouragée par le conseil-général de l'Ariège. Nous voulons parler de l'ouvrage que M. Souquet (de Saint-Girons) a publié sous le titre de *Métrologie française*, ou *Manuel théorique et pratique du système métrique*.

Les principaux journaux de Paris ont rendu compte de la *Métrologie française* comme d'un livre éminemment utile et occupant le premier rang parmi ceux qu'a fait surgir l'application de notre admirable système métrique. La division en est simple : la première partie (le livre premier) contient la *Métrologie* proprement dite, ou le système des poids, mesures et monnaies; l'autre (le livre second) est consacrée aux dispositions législatives ou réglementaires auxquelles son établissement a donné naissance. Ce qui constitue incontestablement la supériorité de la *Métrologie française* sur tous les livres de ce genre qui ont été publiés jusqu'à présent, c'est cette longue suite de tables de conversion, de tableaux synoptiques sur toutes les parties du système métrique, que l'auteur a dressés avec cet art et cette patience qu'on lui connaît, et qui témoignent d'une habileté toute particulière à M. Souquet; c'est la nouveauté, l'ordre admirable, la clarté et surtout l'étendue de ces tableaux, qui embrassent les mesures de longueur, de superficie, de capacité, de volume ou de solidité, de poids, puis leurs corrélations et la comparaison des anciens systèmes avec le système métrique; c'est l'intérêt, la vie, cette sorte de poésie que M. Souquet a eu l'art d'introduire le premier dans une matière aussi naturellement aride.

L'auteur ne s'est point borné, dans ses tableaux, à constater des résultats, à donner une sèche nomenclature de comptes faits, à présenter une espèce de barème routinier. Alliant toujours la théorie à la pratique, remontant aux sources de la science, traçant d'une main habile la marche qu'elle a suivie et les difficultés qu'elle a eues à surmonter, exposant son mécanisme et son enchaînement ingénieux d'une manière claire et lucide et avec le tact d'un professeur exercé, il est parvenu à rendre son sujet presque séduisant et l'a mis à la portée des intelligences les plus rebelles. Il n'était guère possible de remplir un ouvrage de cette nature de faits plus curieux, plus instructifs, plus attrayants; et comme ces faits appartiennent à plusieurs branches des connaissances humaines, ils intéresseront toujours les esprits les plus vulgaires comme les hommes les plus instruits.

On trouve dans ce volume non-seulement tout ce qui peut se *peser*, se *mesurer*, se *compter*, mais encore une foule de résultats utiles au commerce, à l'industrie, à la science même, et de plus les éléments à l'aide desquels on peut résoudre facilement les calculs qui se rapportent aux mesures, *de quelque nature qu'elles soient*. On peut dire même que la quantité des documents renfermés dans le cadre adopté par l'auteur est prodigieuse; c'est une encyclopédie des anciennes et des nouvelles mesures, dont l'ensemble est aussi bien coordonné que les détails en sont exacts, précis et appropriés au sujet.

Le chapitre des monnaies et métaux, en 69 pages, forme à lui seul un véritable traité ; il intéresse comme la matière qui en fait l'objet.

Nulle autre part que dans la *Métrologie française* on ne rencontre d'aperçus plus ingénieux, de moyens plus efficaces pour *populariser en France le système métrique*. M. Souquet, en effet, a eu l'heureuse idée de faire servir nos monnaies les plus usuelles à la découverte du mètre, du kilogramme, du litre, de leurs nombreuses subdivisions; et dans ce but, il a le premier formé des tableaux, où il semble qu'il ait épuisé toutes les combinaisons pour calculer avec la plus grande facilité toutes les longueurs à partir du millimètre, tous les poids à partir du gramme, toutes les capacités à partir du centilitre.

La *Métrologie française* est un de ces livres consciencieux et remarquables qui apparaissent trop rarement, et nous ne saurions assez le recommander à nos lecteurs.

— MM. Fortin et Masson, éditeurs des grands ouvrages de Georges Cuvier, ont mis en vente une *Chimie organique appliquée à la physiologie végétale et à l'agriculture*, suivie d'un *Essai de Toxicologie*, par M. Jules Liébig. L'ouvrage a été traduit par M. Gertradt. M. Liébig est un des premiers savants d'Allemagne ; il professe à l'université de Giessen ; il est membre de l'Académie des Sciences de Stockholm, de la Société royale de Londres, des Académies de Dublin, de Berlin, de Saint-Pétersbourg, et chevalier de l'ordre impérial de Sainte-Anne. M. Liébig, qui a étudié, il y a vingt ans, sous le professorat de M. le baron Thénard, lui a dédié son livre, comme tribut de sa vieille reconnaissance et de sa considération. C'est dans des termes simples, touchants et très-honorables pour les deux savants que ces sentiments sont exprimés. Le point de départ de ce livre est une des séances de la *British Association for the advancement of science*, réunie à Liverpool, dans laquelle M. Liébig fut chargé d'exposer l'état de la chimie organique. Cette circonstance le mit à même d'examiner les rapports qui existent entre la chimie et la physiologie végétale, l'agriculture et les phénomènes de fermentation et de pourriture des substances organiques. Cet ouvrage est en dehors de la chimie proprement dite, et c'est pour cela que son savant auteur l'a publié séparément de son traité de chimie organique, afin de mettre spécialement ses nouvelles et intéressantes recherches à la portée des gens du monde et des agronomes.

Qu'on nous permette ici d'indiquer en peu de lignes les points de vue scientifiques de cet ouvrage.

L'ouvrage de M. *Liébig* renferme des passages très-intéressants pour les physiologistes. Il a donné, par exemple, une explication nouvelle de la nutrition des plantes, et nous a appris nettement comment l'*humus* agissait sur la végétation par suite de sa décomposition continuelle : il se dégage ainsi de l'acide carbonique qui entoure les radicelles des plantes. M. Liébig explique avec intérêt cet autre fait : c'est que des surfaces égales de terre, aptes à la culture, donnent une égale quantité de carbone, bien que les plantes renfermant ce carbone soient tout à fait différentes sous le rapport de leur masse. Exemple : un arpent de forêt produit à peu près 1500 kil. de bois, et la prairie de même étendue donnera 1205 kil. de foin. Ces produits renferment donc la même quantité de carbone. Ce fait est un précédent en faveur de cette opinion-ci, que c'est l'acide carbonique contenu dans l'atmosphère qui fournit le carbone aux plantes. La petite quantité d'acide carbonique que renferme l'air est plus que suffisante. On voit plus loin dans ce traité, traduit avec une clarté remarquable, que l'assimilation du carbone par les plantes a pour effet toute une génération d'oxygène, suite de la décomposition de l'acide carbonique; c'est cet oxygène qui profite au règne animal. On remarque encore là une connexion intime entre la respiration des animaux et la nutrition des plantes. M. Liébig explique ce fait dans des termes qui semblent d'abord se contredire, à savoir, que les plantes aspirent, la nuit, de l'acide carbonique, et aspirent, au contraire, pendant le jour, de l'oxygène. Cette action remarquée est purement chimique,

dépend de la constitution des feuilles, et n'a rien de commun avec leur nutrition.

— Un élève de l'ancienne École Normale, un homme qui depuis vingt ans a presque fait le tour de la science, M. Paul Clipet, après s'être livré dans le silence, pendant de longues années, à l'étude des lettres grecques, vient de débuter dans la carrière littéraire par une traduction de Sophocle. Nous félicitons M. P. Clipet de ne s'être laissé décourager ni par les essais plus ou moins heureux qui ont été faits avant lui sur le même modèle, ni par les difficultés qu'il a dû rencontrer dans une pareille entreprise.

Dans cette lutte corps à corps avec un des poëtes les plus parfaits de la Grèce antique, non-seulement le traducteur s'est maintenu irréprochable dans l'interprétation littérale, mais encore il a su déployer constamment des qualités d'un ordre bien supérieur. Son travail est celui d'un artiste. Guidé par un goût sûr et qui jamais ne se dément, il a conservé partout la rapidité du style, la naïveté et la simplicité du dialogue, la noblesse et la majesté des chœurs, et cette couleur antique si pleine de charme, mais si peu connue dans une littérature qui, comme la nôtre, s'est formée au sein d'une civilisation avancée.

—C'est assez, quoi qu'on en ait dit, l'habitude des contemporains, d'estimer grandement leur époque, et d'avoir au fond pour elle une singulière partialité. Nous sommes en cela bien différents; loin de nous faire une large part de gloire et de génie, nous passons dédaigneux près de tous les trésors dont nous sommes environnés, en criant : Misère, misère! D'ordinaire nous restons dans une indifférence superbe, mais pour peu que nous soyons obligés de nous expliquer, nous n'avons plus assez de paroles pour regretter le passé, envier l'avenir; nous déplorons longuement notre médiocrité et nous prenons un impitoyable plaisir à ravir à l'admiration sincère et naïve qui résiste ce que nous nommons sa dernière illusion. C'est une maladie de dénigrement enfin, qui méconnaît volontiers tout ce que le dix-neuvième siècle a produit d'illustre, d'admirable, dans tout ce qui fait l'honneur d'une époque, dans les arts et dans les lettres. Nous nions aussi, et avec une rare persistance, l'existence des poëtes et de la poésie. Comme tant d'autres royautés, la poésie s'en va, la poésie se meurt, s'écrie-t-on, et cela dans un temps qu'ont illustré Lamartine, Victor Hugo, Béranger, puis à leurs côtés, ou plutôt les conduisant, le front rayonnant comme eux des vives lueurs de l'inspiration, Châteaubriand, qui a ouvert la voie à la littérature moderne.

Non, ce n'est point, il nous semble, un siècle stérile pour la poésie que celui qui compte de tels noms, que celui qui chaque jour enfin voit éclore quelqu'une de ces fleurs parfumées et brillantes de l'imagination, et dans lequel les esprits les plus sérieux font trêve à leurs plus graves préoccupations pour chanter durant quelques heures. Parfois, nous en convenons, la poésie peut-être est trop descendue des pures régions où elle se plaît, pour se heurter à la réalité et prêter sa voix aux plus rudes passions. Mais chaque jour davantage elle remonte au rang qui lui appartient, elle rentre dans le domaine de l'idéal.

C'est dans cette intention élevée que M. A. Renée a composé *ses Heures de Poésie*, et il a plaidé cette noble cause en vers d'une pureté et d'une élégance rares.

M. A. Renée est un écrivain d'une précision de formes que la pensée soutient toujours; il recherche, et le plus souvent avec bonheur, la concision, cette grande qualité de la belle littérature, un peu négligée de nos jours. Ce langage ferme et net semblerait exclure la poésie, si elle n'existait pas dans les contours justes et proportionnés avec goût, dans l'harmonieuse disposition des lignes, aussi bien que dans les combinaisons étranges, les formes flottantes, les bizarres et irrégulières fantaisies qui, si longtemps, ont été de mode. Ce n'est pas, au surplus, que l'auteur des *Heures de Poésie* ait négligé les précieuses ressources de rhythme, la couleur pittoresque, le tour capricieux de la poésie moderne; mais il ne semble les avoir voulu employer, bien qu'il y réussisse parfaitement, que pour prouver qu'il pouvait aisément obtenir de ces faciles succès de ton et d'éclat. Ainsi, la pièce intitulée *Allegro* a une allure vive, rapide, d'un mouvement rempli de verve et d'ardeur. Le *Ramazan* est une originale et touchante histoire d'amour où s'épanouissent à loisir les brillantes fleurs de l'Orient, sur laquelle étincellent ses pures lumières. Mais le poëte préfère la beauté idéale, cette noble vierge, si belle avec sa simple tunique blanche aux longs plis; c'est à elle qu'il adresse son premier chant, en quelque sorte son invocation. Il aime avec elle et surtout l'art antique, si fort et si majestueux dans son repos, et dont les lignes pures et précises atteignent aux plus hautes élévations de la pensée. Les vers à Niobé, cette expression la plus saisissante de la douleur fière et contenue de l'antiquité, en rendent le profond sentiment avec une remarquable intelligence. Sa parole est calme, sévère, retenue, et toutefois énergique et colorée. A ces éminentes qualités de l'art idéal, M. A. Renée réunit la mélancolie, ce trouble de l'âme, cette mystérieuse tristesse pleine de charme, d'un caractère si nouveau, et qui distingue essentiellement la poésie moderne. C'est évidemment cette poétique et vraie mélancolie qui a inspiré à M. A. Renée les tons délicats, et pour ainsi dire amortis, du *Penseroso* et de *Sylve*; touchantes élégies, qu'on nous permette ces vieux mots classiques, dans lesquelles le poëte a interprété les secrètes douleurs de l'âme avec une douceur et une grâce d'expression que n'annonçait pas le tour habituellement résolu de sa pensée. Ses vers à la mémoire de Georges de Guérin, cet enfant privilégié du ciel, comme l'appelle George Sand, appartiennent également par le regret à l'élégie, mais s'élèvent par la pensée philosophique. Il a rendu avec grandeur ces vagues aspirations, ces surprises et ces dangereux enivrements de la nature, dont la poursuite et la fatale attraction ont fatigué et perdu de riches organisations, doctrine attrayante du panthéisme qui anime toutes choses d'un souffle divin, mais dans laquelle se perd l'unité et l'activité de l'esprit.



On le voit, *les Heures de Poésie* sont un mélange de sentiments divers, comme les impressions successives dans le temps effleurent tour à tour notre esprit; beauté idéale, vagues inquiétudes, souffrances de notre époque, regrets et désirs, le poëte a réuni comme en un faisceau ces mouvements variés de l'imagination. Il en est un surtout qui appartient plus particulièrement à nos prédilections personnelles, c'est une ardente admiration, un jeune et sincère enthousiasme pour ces nobles arts, la peinture et la sculpture, frères bien-aimés de la poésie. M. A. Renée a célébré à diverses reprises cette royauté, la seule incontestée aujourd'hui. Ce volume, dont la première page est consacrée à la beauté idéale, se termine par les vers

suivants, adressés à Ary Scheffer, le peintre mélancolique de Marguerite, de Mignon et du Larmoyeur.

A M. ARY SCHEFFER.

Quand des arts parmi nous Dieu répandit la flamme,
A cette heure où les lots tombèrent de sa main,
Lequel eut le plus beau des domaines de l'âme,
Et le plus vaste champ de l'héritage humain?

Dieu dota richement la famille immortelle!
Mais à qui les sommets, les horizons sans fin?
A qui la mission la plus haute échut-elle?
A qui le droit d'aînesse appartient-il enfin?

Tous les arts sont tes fils, ô sainte Poésie!
Mais auquel as-tu fait le parti le meilleur?
Et lequel sait le mieux, sous la forme choisie,
Concentrer les rayons de l'astre intérieur?

Celui-là peut parler et le dire à la terre,
Qui, sous sa forte loi, les plia tour à tour! (1)
Qui sonda leur portée, en connut le mystère,
Comme Tirésias connut le double amour!

Déchirant ma pensée aux ronces du langage,
A peine si j'en sauve un aride lambeau,
Qui se débat longtemps, s'élève, se dégage,
Et retombe épuisé sur les confins du beau.

Je m'assieds tristement au seuil de cet empire,
Et je reprends la lutte en redoublant de cœur;
Mais, vaincu, je finis toujours par te maudire,
O langage! ô Protée indomptable et moqueur!

Pour les victorieux, oui, tes luttes sont belles!
Mais nous, quand nous voulons fréquenter tes hauteurs,
Nous y trouvons des blocs à tailler plus rebelles
Que le marbre grondant sous les coups des sculpteurs.

Peindre, peindre plutôt, voilà ce que j'envie!
Lorsqu'au fond de notre âme un ardent souvenir,
Aussi substantiel, aussi fort que la vie,
Crie, exige la forme, et ne peut l'obtenir,

J'appelle la couleur à mon aide, et j'implore
Les saisissants reliefs et les fuyants contours,
La ligne obéissante où l'âme s'incorpore,
Et les fonds décroissants où s'éteignent les jours.

Que c'est pour la pensée une puissante amorce,
De se donner tant d'air et tant de liberté!
Se traduire en lumière, et parler dans le torse,
Et faire aux yeux jaillir toute sa volonté!

Oh! quand j'ai bien pâli sur des rhythmes informes,
Et qui sonnent si bas, alors je pense à vous,
Vous, poëte éloquent de la langue des formes,
Dont les rhythmes vivants chantent plus haut que nous!

— Les noms artistiques se transformant, par succession d'âges, en noms littéraires, nous sont chers, nous l'avons déjà dit; nous ne nous lasserons pas de le répéter, et de marquer le plus vif intérêt à ceux ou à celles qui, en les portant, s'efforcent d'en augmenter l'éclat. Nos lecteurs se souviendront d'avoir lu dans nos colonnes l'éloge de deux intéressantes publications de Mme Hippolyte Taunay, belle-fille du peintre : eh bien, c'est

(1) Michel-Ange.

d'un nouvel ouvrage de cette dame — *une Cantatrice* — que nous avons à cœur de signaler aujourd'hui l'apparition, disons mieux, le succès.

Le petit et le grand Monde, non moins que *Vertus du Peuple* (*la Jeune Aveugle*), avaient déjà valu à leur auteur beaucoup de flatteurs encouragements sous le rapport d'une heureuse imagination jointe à un grand fonds de moralité; tout le bien que nous avions pu dire du second de ces livres, utiles et agréables tout à la fois, lorsque nous eûmes à en rendre compte, a été sanctionné par le jugement de l'Académie-Française, qui l'a honoré d'une médaille Montyon dans le dernier concours, et l'on n'a pu qu'applaudir à une récompense si justement décernée. Cette fois, Mme Taunay élève plus haut son vol : au lieu de simples nouvelles (nouvelles charmantes, à la vérité, et dans lesquelles l'entente du cœur humain se révèle à chaque pas), elle vise à l'importance du *roman de mœurs*, et, s'il faut le confesser, elle parvient à atteindre ce but.

C'est avec un entraînement irrésistible que nous avons suivi son héroïne dans toutes les phases d'une existence si agitée, si courte et si remplie tout à la fois. *La Cantatrice*, envisagée sous le jour où nous la retrace l'ingénieux auteur de cette œuvre vraiment remarquable, est un caractère neuf dans ses détails, dramatique et noble dans son ensemble, douloureux dans les faits, puisqu'une mort fatale et prématurée vient briser forcément la belle organisation d'artiste mise en scène avec tant d'intérêt. *Floretta Bonucci* (c'est le nom de l'héroïne) réunit en elle le poétique, l'idéal et le vraisemblable au degré le plus éminent. Cette femme, d'une supériorité qui se rencontre quelquefois de nos jours sous le rapport de l'art, reste sans rivale dès qu'on est initié à ses sentiments intimes : sa morale, sa religion, son amour même, sont empreints d'une tournure d'esprit qui donne à tout l'ouvrage un cachet d'originalité bien marqué.

Indépendamment du mérite qu'il a fallu pour créer un pareil type, Mme Hippolyte Taunay a celui d'amuser et d'instruire autant qu'elle intéresse; on aime à voyager en Italie avec sa cantatrice, à se trouver en quelque sorte présent aux ovations dont elle est l'objet, à partager ses plaisirs et ses dangers dans sa tournée aux îles qui avoisinent Naples. Un charmant épisode, placé à Ischia, repose un peu des féeries dorées et des galas de San-Carlo. L'aventure de sa jeune Grecque s'offre là comme une marguerite des champs en opposition à un bouquet paré de bal : la simple fleur n'étonne pas nos yeux, mais elle réveille un sympathique souvenir d'enfance, et nous reporte à d'heureuses impressions; ainsi fait cet amour candide et pur, en regard des passions desséchantes des gens du monde, passions effrénées, accrues par le loisir, et qui finissent le plus souvent par le dégoût ou par la mort.

Les triomphes de *la Cantatrice* de Mme Taunay sont enivrants, mais pas au-dessus de ce que nous avons vu depuis Mme Catalani, qui avait survécu à ses beaux jours, jusqu'à Mme Malibran, de fatale et immortelle mémoire; l'auréole de gloire qui plane sur elle fera dire peut-être à plus d'une jeune personne aux ambitieuses vues, ce que Floretta Bonucci se répétait dans son enfance : *Je veux être cantatrice!* Mais si l'auteur s'est plu à retracer avec complaisance le délire inséparable de cette profession exceptionnelle, elle n'a pas moins bien indiqué les déceptions, les angoisses, les tortures mortelles qui y sont attachées; l'encens et le délétère

aconit brûlent sur le même autel; des larmes de sang ne glacent que trop souvent le sourire de l'orgueil; et nul triomphe, en vérité, ne vaut les peines inouïes qu'on s'est données pour l'obtenir. Mais les âmes passionnées se jettent dans la flamme dont l'éclat les attire, et malgré la peinture assombrie qu'en a faite Mme Taunay, nous aurons toujours des reines de théâtre et de lyriques ovations.

S'il fallait formuler une critique, nous alléguerions le suicide trop hâté, peut-être, d'un Anglais, personnage qui remplit d'intérêt le premier volume par le charme d'une bienfaisance pleine de délicatesse et d'à-propos. Sir Adenckton avait, selon nous, un rôle trop important et trop heureusement lié à l'intérêt général, pour être retranché si tôt de la scène. Mais cette péripétie d'un épisode tracé de main de maître, nous pouvons l'affirmer, est empreinte de réflexions si graves, si imposantes, si éloquemment déduites, que nous n'avons pas le courage d'insister comme blâme; nous ne serions pas même éloigné de croire que ce morceau, plein de profondeur, de couleur locale et de sublimité, sera généralement regardé comme le meilleur d'un ouvrage auquel nous pouvons prédire un succès durable, parce qu'il s'attaque aux cordes sensibles du cœur.

— Un jeune artiste suisse, M. Bachmann, fit, il y a environ un an, deux lithographies, dont l'une était une vue générale de la place de la Concorde, et l'autre la représentation des jardins et du palais de Versailles. M. Fatout, éditeur, ayant dans ses collections deux gravures des mêmes vues, prises de même à *vol d'oiseau*, bien qu'il y eût de très-grandes différences, n'en poursuivit pas moins M. Bachmann devant les tribunaux. La 7e chambre du tribunal de première instance fut saisie de cette affaire; elle nomma M. Gavard pour arbitre, et, d'après les conclusions de son rapport, condamna MM. Bachmann et Theiler, son éditeur, chacun à 100 fr. d'amende, 2,000 fr. de dommages et intérêts, à la saisie des dessins, épreuves, etc., etc. Sur l'opposition qui a été faite à ce jugement, la Cour royale, chambre des appels correctionnels, d'après les plaidoiries de MMes Maudheux et Béchard et sur les observations judicieuses contenues dans un mémoire de M. Thénot, dans lequel cet artiste-professeur a combattu avec succès le rapport de M. Gavard; la Cour, disons-nous, a rendu un arrêt par lequel elle infirme le jugement rendu par le tribunal, condamne M. Fatout aux dépens de première instance et d'appel; considérant que l'idée de représenter les sites et les monuments par le moyen de dessins dits à *vol d'oiseau* n'est pas nouvelle, et qu'elle est tombée dans le domaine public.



THÉÂTRES.

OPÉRA-COMIQUE : première représentation de l'*Aïeule*, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Adrien Boïeldieu. — Mme Thillon. — Monpou.



Ce n'est pas d'aujourd'hui que le fils de Boïeldieu vient réclamer l'héritage de gloire de son père. On se souvient fort bien d'une production remarquable en trois actes, *Marguerite*, que l'administration a négligée, comme elle en néglige parfois d'autres fort bonnes, sans autre raison que sa préférence inexpliquée entre divers ouvrages excellents. Pour le moment, il s'agit, en attendant mieux, d'un acte unique, moitié sentimental, moitié carnavalesque, qui a suffisamment remué les spectateurs.

Le jeune Hector de Valigny, aspirant de marine, revient dans sa famille, à Brest, après être resté à la mer pendant une longue campagne. Il avait laissé ses parents, une aïeule, une sœur jumelle et sa cousine, assez embarrassés par un procès qui menaçait toute leur fortune. Il les retrouve à la veille du mariage obligé qui doit arranger tant de procès de théâtre et de roman. Le capitaine de Kercabec, leur partie adverse, brave et noble caricature, copie de ce type faux et rococo qui jure toujours par bâbord et tribord, s'offre pour époux, avec ses cinquante-cinq ans, sa grosse brusquerie, son mauvais ton et la fortune en litige, à la jeune et belle Eugénie de Valigny. Quand on apprend toutes ces choses à Hector, qui est un marin élégant, instruit et de bonne compagnie comme tous ceux que nous connaissons aujourd'hui, il s'en réjouit au lieu de s'en étonner. L'importante affaire pour lui, c'est d'épouser sa cousine. Toutefois, on lui remet une lettre de sa sœur qui lui donne à penser plus sérieusement. Eugénie lui écrit que, pour fuir un mariage qu'elle abhorre, elle se fait enlever par un certain Alfred, marin mauvais sujet, mais aimable, qui s'est beaucoup occupé d'elle l'hiver précédent. Au même instant, on annonce le capitaine Kercabec, impatient de présenter ses hommages à sa fiancée. Chaud! chaud! L'aspirant Victor, qui ressemble fort à sa sœur jumelle, va la remplacer, tout comme il apprit jadis à faire la manœuvre du canonnier manquant. Il revient en habits de pensionnaire, trompe le capitaine et même son aïeule aveugle, à laquelle il chante un duo à une seule voix, et je ne sais jusqu'où le mènerait un succès aussi embarrassant, si M. de Kercabec ne découvrait toute la ruse. M. Alfred, qui est précisément son neveu, a l'impertinence de lui écrire et de lui demander une dot pour épouser la fiancée qu'il lui a enlevée. Le vieux marin fait d'abord une peur flamboyante à Hector, mais, en définitive, il se montre généreux, et comme, sans doute, il était naguère de station en Amérique, il se fait volontiers oncle de ce pays-là.

La musique est empreinte d'une grâce et d'une facilité de tour visiblement héréditaires. Le premier duo entre l'aspirant et sa cousine est d'une remarquable souplesse de mélodie.

L'air de l'aïeule est fort convenant, et le morceau d'ensemble qui suit, dessiné avec un talent fort distingué. M. Adrien Boïeldieu a surtout le talent rare d'écrire à merveille pour les voix. L'air de Kercabec ne manque ni de rondeur ni de caractère. Le grand duo à une seule voix a beaucoup intéressé. Enfin, le quintetto qui amène la péripétie renferme toutes les qualités qui font les beaux morceaux de ce genre.

Roger, qui porte tout le poids de cet ouvrage, est fort bien en aspirant et en pensionnaire, avec ou sans voix mâle ou femelle. Il a fort bien dit le duo à voix seule, morceau qui exige autant de jambes que de voix, parce qu'il faut être tour à tour jeune fille à la droite de l'aïeule, marin à sa gauche. Les autres rôles sont chantés passablement, toutes choses compensées.

—Mme Thillon recueille, avec une lenteur qui fait l'éloge de sa prudence, l'héritage de Mme Damoreau. Elle a pris dernièrement le rôle de Zanetta, dans l'opéra de ce nom. Elle eût pu mieux choisir pour ses intérêts. Rien n'est plus opposé à sa manière coquette, fausse, minaudière, brillante et pointue, que le caractère et les passions d'une paysanne napolitaine. Il est vrai que l'œuvre de MM. Scribe et Auber n'a rien de la couleur d'Ischia et de Capri, et que Mme Thillon possède justement les qualités bonnes et mauvaises qui distinguent la musique de M. Auber. Toutefois, nous croyons que le rôle de l'*Ambassadrice* est bien mieux fait pour elle.

— A une autre époque, le théâtre n'eût pas ressenti bien vivement la mort de M. Monpou, dont les journaux quotidiens ont raconté toutes les circonstances; mais dans la disette d'auteurs originaux qui nous presse aujourd'hui, cette mort est un événement. M. Monpou avait donné, dans les *Deux Reines*, une mesure qui, sans être fort étendue, n'est pas celle de tout le monde; et l'air, *Adieu, mon beau Navire*, a conquis une popularité qu'il méritait mieux que beaucoup de morceaux connus, à différents titres. Depuis le succès de cet opéra, l'auteur, préoccupé, dit-on, de compléter la partie scientifique de ses études musicales, avait un peu tenu en bride l'excentricité dont il avait fait preuve dans beaucoup de romances et de ballades fort curieuses, et les ouvrages qu'il avait donnés depuis au théâtre avaient un caractère effacé et une absence de relief qu'on pouvait ne pas regarder comme habituels chez lui. Peut-être touchait-il au moment de reprendre des allures indépendantes quand la mort l'a frappé. Nous croyons que la disparition de ce musicien est une perte réelle.

A. SPECHT.

COMÉDIE-FRANÇAISE : Débuts. — Reprise de la *Mère et la Fille*.
PORTE-SAINT-MARTIN : *Ruy-Blas*.

Mlle Héléna Gaussin a débuté dans le rôle d'Agrippine, et ses belles qualités extérieures ont commencé par prévenir le public en sa faveur : c'est le privilége de ces grandes et fières personnes superbement douées par la nature. Mlle Gaussin s'était drapée elle-même avec un sentiment d'artiste dont nous lui savons un gré infini, car rien n'est plus rare au théâtre. La pourpre sied bien à ses épaules et à sa taille. Mlle Gaussin n'a pas précisément, dans l'organe, les *sons enchanteurs* que Voltaire louait chez sa devancière; mais Mlle Héléna Gaussin ne joue pas *Zaïre*; ce sont les Médée, les Cléopâtre, les Agrippine et autres furies, qu'elle est chargée de représenter. Elle a de la fermeté dans la diction, et une certaine dignité dans le geste. C'est la meilleure reine, sans contredit, qui ait, grâce surtout à son royal aspect, monté depuis quelque temps sur la scène de la rue Richelieu.

M. de Rieux, élève de Beauvallet, a débuté assez avantageusement en l'absence de son maître, retenu par les suites du cruel accident dont il a été victime. M. Machanette a joué le rôle de Cinna avec une véritable chaleur, mais peut-on s'appeler *Machanette!* Avec un nom pareil, il faudrait avoir trois fois plus de talent qu'un sociétaire de la Comédie-Française pour réussir.

La reprise de *la Mère et la Fille* a eu du succès. Cette pièce est faite avec talent, et la donnée en est dramatique. Il arrive trop souvent dans le monde que la fille hérite de l'amant de sa mère, et les auteurs, en présentant un intérieur de famille où ce désordre est imminent, ont tracé un tableau de mœurs très-vrai. Ils ont su, dans ce sujet qui a quelque chose de révoltant en soi, conserver le bon goût de la comédie. Un caractère amusant, celui de M. Verdier, mari trompé qui souhaite que tous les maris soient comme lui, traverse heureusement la pièce; Monrose a joué ce rôle de la façon la plus amusante, avec un sang-froid, une causticité dont on ne saurait trop le louer. Geffroy s'est tiré en habile comédien d'un rôle difficile, celui d'un honnête homme qui est trahi par sa femme et qui n'est pas ridicule. Avoir le beau côté pour soi, en pareille occasion, est chose rare. Geffroy a eu de la dignité et de l'énergie. Regnier, dans un personnage secondaire, s'est montré sous un aspect plaisant. Mlle Doze, cette charmante personne, pour qui chaque création nouvelle est non-seulement un succès, mais encore un progrès, a donné une physionomie délicieuse à un caractère de jeune fille assez heureusement tracé par les auteurs. On n'a pas plus de charme et de naturel que Mlle Doze dans le rôle de Fanny. Il est temps de songer à faire entrer Mlle Doze dans la société, qui, selon ses règlements, doit s'élever au nombre de vingt-quatre membres; cette gracieuse actrice appartient au Théâtre-Français ; vouloir l'en exclure serait plus qu'une maladresse : ce serait une véritable faute qui ne serait guère pardonnée à ses auteurs, et que le bon goût de M. Bulos ne laissera certainement pas commettre.

—La reprise que vient de faire la Porte-Saint-Martin ne saurait être trop louée ; ce théâtre annonce des intentions vraiment littéraires par une représentation pareille. Frédérick Lemaître s'est montré de nouveau, dans Ruy-Blas, excellent comédien; que d'intelligence, que de naturel! Frédérick, bien que malade, n'a pas hésité à reprendre le fardeau d'un tel rôle; on ne saurait mettre plus de dignité, de grandeur, de poésie, dans ce personnage de laquais amoureux d'une reine, personnage étrange sorti si vivant de la puissante imagination du poëte; Frédérick est un acteur d'un grand mérite et d'une grande souplesse; nous désirerions le voir un de ces jours prendre à son tour le rôle de don César de Basan; il le remplirait certainement avec une verve triomphante; Raucourt l'a, du reste, très-bien joué; Raucourt a du comique et du mordant; il a été bien supérieur à Saint-Firmin. Le Quatrième, grâce à lui, a paru ce qu'il était, une délicieuse fantaisie. Jemma a bien représenté le rôle de de don Salluste; il a eu de la vigueur; c'est un rôle bien posé. Mme Rey, trahie quelquefois par ses forces physiques, a montré qu'elle avait le sentiment du rôle si gracieux mais si difficile de la reine; elle en a rendu beaucoup de parties avec un grand bonheur.

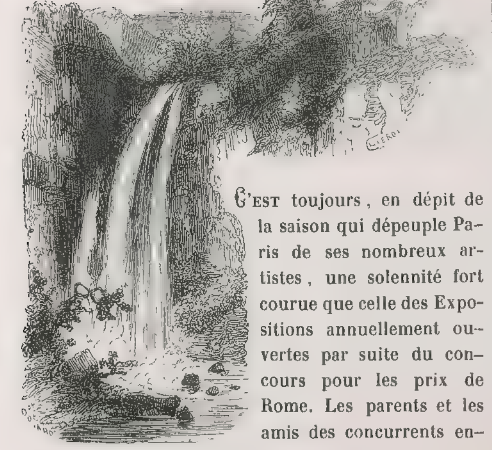
H.-L.

CONCOURS

POUR LES PRIX DE ROME.

PEINTURE.

Paysage historique.



C'EST toujours, en dépit de la saison qui dépeuple Paris de ses nombreux artistes, une solennité fort courue que celle des Expositions annuellement ouvertes par suite du concours pour les prix de Rome. Les parents et les amis des concurrents encombrent les abords de la salle d'exhibition. La foule, composée en général de jeunes gens qui aspirent aux honneurs de cette lutte publique, voire même de modèles à longue barbe, distribue activement le blâme ou l'éloge; et lorsque se présente le critique, l'arrêt souverain de ce public intelligent et empressé est déjà porté; le prix est prématurément décerné au plus digne, jusqu'au jour où le jury vient confirmer ce jugement populaire, ou provoquer, par un choix imprévu, d'amers désappointements. Ces sept ou huit tableaux, au bas desquels ne figure aucun nom consacré par le succès, ont cependant le privilége d'exciter de vives émotions, car il ne s'agit de rien moins que d'un séjour de cinq ans à Rome, de l'étude si enviée des grands maîtres, de la certitude de vivre un long espace de temps avec Raphaël et d'autres peintres célèbres, des forces à acquérir pour les combats annuels qui se livrent à Paris dans les galeries du Louvre, de l'avenir enfin. Le sujet est cette fois *Adam et Eve chassés du paradis terrestre par un ange armé d'une épée flamboyante*, beau texte assurément, et qui prête au développement poétique de l'idée, car où eût vécu la poésie si Dieu ne l'eût prodiguée dans ce chef-d'œuvre de la création, que nous avons rêvé si merveilleux? Les résultats obtenus par les sept élèves admis au concours attestent de graves défauts de jeunesse, mais révèlent en même temps des dispositions heureuses et des progrès sérieux. La première toile en entrant était celle de M. Lanoue, œuvre mélangée de bien et de mal, dont le ciel est fin et léger, qui montre à la droite du spectateur une ravissante trouée, enrichie surtout d'un arbuste habilement rendu, mais dont l'aspect général est assez triste et dur, où la lumière ne brille pas, où les arbres ont un feuillage grêle et mesquin, où les tons affectent une crudité fâcheuse et une uniformité qui n'existait sûrement pas dans cet Éden si vanté. Adam et Ève manquent essentiellement de distinction et de grâce, et c'est là un non-sens, à notre avis, car tout déchus qu'ils peuvent être, la tradition ne dit pas que nos premiers pères aient perdu, avec leur robe d'innocence, cette beauté céleste dont le Créateur les avait primitivement doués.

M. Blanchard, qui venait après lui, nous semble avoir mieux compris l'arrangement de l'effet et de la lumière, et sa composition prouve une grande adresse de main et une rare facilité d'exécution; le paysage est habile, parsemé de fleurs et de fruits exquis, au milieu desquels paissent des animaux paisibles, légèrement accidenté et encadré dans un fond assez harmonieux; mais la profusion des détails est une faute contre la simplicité native de l'art; les figures sont d'une couleur hasardée et pauvres d'invention; l'ensemble trahit une absence d'originalité qui laisse deviner chez M. Blanchard quelques préoccupations de l'école de M. Rémond, l'auteur du *prophète Élie sur le Mont-Carmel*; c'est un thème connu, qui séduit le regard comme un souvenir, jamais comme la vue d'un pays ignoré. Le paysage historique de M. Cinier, qui suivait celui de M. Blanchard, renferme des plantes bien étudiées, et c'est une idée dont il faut lui savoir gré, que celle d'avoir mis les coupables dans l'ombre en éclairant splendidement le visage de l'ange, tout comme d'avoir indiqué par l'aridité du sol la limite du paradis, vers laquelle se dirigent lentement les deux expulsés; l'air circule avec vigueur dans cette prairie calme, fraîche et ombreuse; mais le vert des arbres est singulièrement dur; les premiers plans ont peu de fermeté; l'eau est d'un bleu impossible et manque de transparence; le dessin des arbres de gauche est entaché de quelque maigreur; l'ange à l'épée flamboyante a été mal compris, et son bras est tendu avec une raideur de poupée que l'on ne saurait justifier. Après M. Cinier, venait le quatrième, M. Benouville, dont la composition est noble et pleine d'harmonie; nous avons remarqué la pureté et l'élégance de style du groupe principal d'arbres, qui s'élancent au milieu du paysage, le soin des détails exempts de minutie, la sagesse de l'ordonnance



et de l'exécution; les premiers plans sont touchés avec fermeté, et si l'on eût pu désirer qu'ils eussent un peu plus de relief, ce léger défaut devient presque une qualité par suite de la comparaison avec la rudesse des transitions dans les toiles rivales; les plantes et les fleurs révèlent des études consciencieuses, et elles entourent à merveille, sans trop de symétrie toutefois, une mare d'eau pure et limpide dans laquelle se baigne un ibis au plumage éclatant; l'ange est suspendu avec légèreté dans l'air; Adam est un personnage fièrement posé, et si nous ne pouvons louer la noblesse de sa compagne, au moins applaudirons-nous à la pensée qui a fait indiquer dans sa pose le sentiment traditionnel d'une pudeur naissante.

Les trois derniers tableaux appartiennent à MM. Lecointe, Lambinet et Bouret, et sont restés à quelque distance des premiers. Celui de M. Lecointe, rempli d'inexpériences, dénote une ignorance à peu près complète du modelé et de l'harmonie des tons dans un cadre assez heureusement choisi, imaginé même, si l'on veut, avec beaucoup de goût, et rappelle ces natures primitives qui distinguent les paysages peints sur vitraux. Le tableau de M. Lambinet est exécuté avec une grande facliité, mais paresseusement et avec trop de laisser-aller. L'œuvre de M. Bouret est entendue d'une façon assez originale, dans la manière habituelle de M. Paul Flandrin; mais l'air ne se joue pas dans cet entassement d'arbres et de rochers, et le premier plan ne fait pas suffisamment valoir un horizon fin et gracieux. Au résumé, le concours de cette année, pour le paysage historique, se recommande par une habileté évidente dans l'art de la composition, et par la délicatesse des détails; il prouve peu d'habitude de la figure et peu d'expérience de la couleur; il donne les espérances les plus légitimes pour l'avenir, quelle que soit, en ce genre, la perfection reconnue de l'école contemporaine. Ajoutons, pour tout dire, que le tableau le plus remarquable, celui qui nous a paru se concilier le mieux les sympathies du public, est, sans contredit, celui de M. Benouville, quelle que puisse être, d'ailleurs, la décision souveraine du jury. Ce n'est pas qu'il y ait dans son œuvre une grande ampleur de style, et une rare entente de la poésie du sujet; mais les regards ont été séduits par la sagesse de l'arrangement et la finesse de l'exécution, surtout dans le feuillé des arbres. Il est, du reste, une réflexion que font toujours naître les concours annuels pour les prix de Rome; c'est que les jeunes artistes, appelés à y prendre part, ne se préoccupent pas assez du soin de comprendre le texte imposé et de saisir l'idée dans ses mystères les plus intimes. Cette fois, par exemple, le Paradis terrestre, ce devait être quelque chose comme les jardins enchantés d'Armide, ou les féeries des poëtes persans; il ne fallait pas s'en tenir aux vertes et monotones campagnes que tout le monde a vues, encore moins aux parcs symétriques et aux jardins anglais.

Expositions

DANS LES DÉPARTEMENTS.

HAVRE.



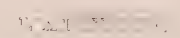
'EN est fait, le mouvement est donné; chaque ville de province accomplit régulièrement, à son tour, son évolution en faveur des beaux-arts : hier, c'était Rouen, Lisieux; aujourd'hui c'est le Havre qui offre une généreuse hospitalité aux toiles de nos peintres. Et qu'on ne s'y trompe pas, ce sont les villes marchandes qui ont souvent le mieux compris et traité les beaux-arts; Gênes, Venise, Florence, étaient des comptoirs, et l'art y florissait. D'ailleurs, aujourd'hui qu'il n'y a plus guère de grands seigneurs, et que les plus grandes fortunes reposent sur des balles de coton ou des boucauts de sucre et de café, c'est dans la compagnie des négociants que les artistes ont le plus à gagner.

L'exposition du Havre, prématurément annoncée, n'a été rendue publique que le dimanche 22 août, et encore un grand nombre d'ouvrages n'ont-ils pu être placés à cette époque; elle a lieu dans la salle de la Bourse, beaucoup trop petite pour le nombre des toiles envoyées, et dont le jour, à peu près favorable pour les tableaux de chevalet, est tout à fait insuffisant pour les grandes toiles. On doit cependant de sincères éloges à la Société des Amis des Arts de cette ville pour le zèle qu'elle a déployé dans cette circonstance; c'est faire en même temps preuve d'un sentiment éclairé, et de patriotisme, que d'émanciper par de persévérants efforts le goût d'une ville si intelligente d'ailleurs sur d'autres points, et c'est rendre aux artistes un service dont il leur convient d'être reconnaissants.

L'exposition du Havre se compose en grande partie de toiles que nous avons vues cette année au Louvre, et que nous avons, par conséquent, déjà appréciées; quelques artistes havrais ont, de leur côté, envoyé des productions qui nous étaient inconnues; d'autres tableaux, comme les femmes dédaignées d'un harem, ou plutôt comme ces inévitables accompagnements de toutes les réjouissances populaires, nous arrivent, d'exposition en exposition, sans trouver à se placer. Respect à ces pau-









Capri

vres martyrs! quelque faciles que soient les plaisanteries sur ces infortunes auxquelles compatit si peu le public, nous nous abstiendrons, certains qu'il y a toujours une douleur sous un refus, une humiliation sous un échec.

M. Paul Gourlier a envoyé son paysage de *Giotto et Cimabue*, qui a obtenu une médaille d'or au salon de cette année; nous avons retrouvé avec plaisir, dans cette œuvre du jeune peintre, les qualités sévères que nous avons signalées dans notre compte rendu, et nous nous sommes convaincus, par un nouvel et attentif examen, que ses défauts céderont aux fortes études qu'il fait actuellement en Italie. M. Leleux se présente avec son *Rendez-vous de Chasseurs bas-bretons*, et là encore nous avons peu de chose à dire, puisque nous avons déjà formulé deux fois notre opinion sur ce charmant tableau. M. Collignon, un jeune artiste havrais, a peint une *Vue de Hollande* d'un ton assez fin, et qui rappelle un peu ces belles pages si remarquées de M. Wickenberg; une *Entrée de la Meuse*, du même artiste, est une toile très-inférieure, dure, noire, tourmentée, et d'un effet complétement manqué. La *Vue d'Arques*, de M. Léon Fleury, bien que brossée avec assez de verve et de bonheur, reste bien loin derrière celle de M. Paul Huet, qui a traité le même sujet il y a deux ou trois ans. M. Duboc se présente avec une assez jolie *Vue du Havre;* la perspective est traitée avec adresse, la mer est bonne; mais le ciel semble faux, et le *faire* en général un peu maniéré; une *Vue prise des hauteurs d'Ingouville*, du même peintre, offre les mêmes qualités sans les mêmes défauts; le ton est fin et agréable, le pinceau léger; c'est une étude faite avec beaucoup de soin et de goût. M. Anatole Dauvergne a exposé le *Tombeau de Léopold Robert*, que nous avons vu à Paris, et son propre portrait, dans lequel il a abusé jusqu'à l'exagération des tons verts et sourds. Une *Vue de Morlaix*, par M. Ochard du Havre, est d'un effet assez vrai et d'une composition assez adroite. M. Edmond Du Sommerard continue dans la peinture un nom cher aux antiquaires et à tous ceux qui aiment l'art national; sa *Vue de Venise* est d'une excellente couleur; la lumière est bien distribuée, l'architecture bien entendue; ce n'est qu'un petit tableau sans importance, mais il annonce une bonne organisation de peintre et un vif sentiment de l'art. M. Hippolyte Garnerey a fait escorter son *Coup de Mer*, peint avec son adresse, mais aussi avec son laisser-aller ordinaire, d'un ou deux cadres remplis de petites aquarelles fines, élégantes, capricieuses, et coquettes à ravir. Mlle Anaïs Colin a exposé une *Scène des Côtes de Normandie*, d'un ton très-mignard et très-fin. La *Vallée d'Arques*, de M. Lenoble, est pleine de jolis détails; les eaux sont transparentes, le ciel léger, les fonds charmants; la couleur seule laisse peut-être un peu à désirer, et encore n'est-ce qu'en hésitant que nous hasardons cette critique dont la valeur est contestable. M. Legentile a exposé une *Vue de Normandie*, conçue et exécutée à la façon de MM. Flers et Jules Dupré; volontaire ou non, l'analogie est flagrante. M. Legentile pouvait d'ailleurs moins bien choisir; terrains gras, feuillage touffu, herbe vivace, c'est bien là cette plantureuse Normandie, que d'autres peintres nous montrent si sobre, si terne, si froide. M. Morel Fatio n'a envoyé qu'une petite *Marine*, mais elle est charmante; la mer est pleine de vérité; le ciel, peut-être un peu manqué, est cependant d'un bon effet; on reconnaît tout de suite là un artiste exercé, et possédant à fond son sujet. M. Lenoble a une *Vue de Pont-Audemer* d'un effet assez heureux. M. Gudin est représenté par une *Marine* qui n'est qu'une esquisse par trop lâchée, et où le *chic* supplée à la vérité et au travail, bien qu'on y retrouve cependant par places la main du maître. M. Drouin a envoyé *un Grain* assez vrai et original d'aspect. Voilà à peu près tout pour le paysage et les marines. On voit qu'il est encore assez riche. Nous en avons sans doute oublié beaucoup, et peut-être des meilleurs; mais tel est le sort de toutes choses : *habent sua fata.* Si cependant quelque omission par trop grosse nous revenait en mémoire, nous nous hâterions de la réparer.

Les tableaux de genre sont tout aussi nombreux, quoiqu'en général moins satisfaisants. Un des meilleurs à nos yeux représente une *femme nue*, par M. Landelle. C'est une charmante étude, grassement peinte, bien modelée, et d'un dessin à peu près irréprochable. M. Schopin a envoyé son tableau d'*Agar et son fils*, et c'est peut-être, vu le renom de l'auteur, le tableau capital de l'exposition; il n'y a rien à dire sur ce tableau, que la gravure, un peu trop complaisante, a déjà popularisé. Mlle Faucon, à qui une médaille d'or a été décernée à la clôture du salon de Rouen, a exposé de consciencieuses études, bien qu'un peu froides et manquant de solidité. M. Laynaud, l'auteur du *Sacrifice d'Abraham* que nous avons vu cette année au Louvre, a envoyé un moine d'un assez grand caractère. M. Charlet a exposé son *Savetier républicain*, pochade faite un peu trop sans façon, mais exécutée avec beaucoup de verve et d'esprit. M. Léon Noël a fait, dans le domaine de la peinture, une excursion qui ne nous semble pas très-heureuse; son tableau est d'un effet médiocre. MM. Renouard et Millet sont des artistes qui s'adonnent au pastiche de Watteau, comme si Watteau était un maître sérieux, et comme si nous n'avions déjà pas assez d'imitateurs de sa manière.

Un jeune peintre rouennais, M. Delaunay, a exposé un tableau représentant *la Normandie s'appuyant sur Corneille et le Poussin*, dont nous avons déjà rendu compte dans notre critique du salon de Rouen. M. Debon a envoyé un tableau représentant une *Famille italienne*. M. Ochard a encore exposé un pêcheur un peu mou de dessin et de couleur, et conçu dans une manière honnête

et paisible. Le *Narguilé*, de M. Jules Laure, est une peinture assez chaude et assez séduisante, mais à laquelle nous préférons cependant le portrait de la fille de Mme Flora Tristan, portrait également exposé au Havre. M. Alphonse Roch est représenté par *un Soldat blessé*, d'une exécution un peu précieuse et léchée, mais d'une bonne couleur et d'un bon sentiment. La *Scène de Chouans*, de M. Morin, est d'une composition agréable; la femme est un peu mignonne et un peu duchesse peut-être, mais la couleur est suffisante, et le tout, conçu un peu dans un style de vignettes, est gracieux et bien rendu.

Les portraits sont en assez petit nombre; quant à ceux qui offrent quelques qualités solides, à peine s'*il en est jusqu'à trois que l'on pourrait citer*. A part le portrait de Mlle Flora Tristan dont nous avons déjà parlé, une jolie miniature de M. Feulard père, et deux ou trois autres, il n'y a rien à en dire; quant aux grandes toiles, nous avons déjà dit qu'elles brillaient par leur absence.

Restent les aquarelles, dont nous allons nous occuper en passant. M. Hubert a un ou deux specimen de ces grands lavis qu'il exécute avec une facilité que rien n'égale, si ce n'est leur uniformité. M. Vidal a également quelques aquarelles qui valent mieux que sa peinture à l'huile. M. Alfred Marsaud s'est également distingué dans ce genre élégant et frivole. M. Couveley se présente avec force pastels et une collection de ces petites marines au ciel tourmenté qu'il excelle à reproduire. M. Keller a exposé quelques études faites un peu en architecte, et d'une façon un peu sèche, mais avec soin et fidélité. MM. Morel Fatio, Justin Ouvrié, dont on connaît les productions élégantes et consciencieuses; puis quelques autres, qui ne valent guère la peine d'une mention spéciale, complètent la liste des artistes représentés au salon du Havre.

En somme, cette Exposition est assez riche en tableaux; plusieurs sont dignes de l'estime des amateurs, et trouveront sans aucun doute à se placer facilement dans la ville; la société des Amis des Arts elle-même consacre d'ailleurs chaque année quelques milliers de francs à des achats. Nous ne pouvons qu'encourager de toutes nos forces de semblables tendances; c'est quand le goût des arts aura pénétré partout que le sort des artistes deviendra enfin véritablement digne d'envie, en même temps que le public s'éclairant de plus en plus, le nombre de ces rapins incurables qui font de l'art un métier, et qui méconnaissent les premiers rudiments de leur profession, deviendra plus rare de jour en jour.



REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Le Vatican.



S'il fallait, en commençant cette revue des Musées d'Italie, une grande modération de voyageur pour s'astreindre à ne parler, dans l'Italie entière, que des œuvres d'art, il faut, quand on entre à Rome, quand on se trouve placé entre tant d'admirables débris de l'antiquité et tant de magnifiques constructions de l'âge moderne, une grande modération d'artiste pour s'astreindre à ne parler que des œuvres de la peinture. L'occasion serait belle pour changer un peu de sujet, pour varier un peu son style, pour prendre enfin une sorte de repos dans un travail que rend difficile la similitude de tous les objets qu'il embrasse, et que condamne à une inévitable monotonie le retour des mêmes noms propres, des mêmes sujets traités, bien plus, des mêmes mots employés pour les mêmes idées, composition, expression, style, forme, dessin, coloris, clair-obscur; mais, sans compter qu'il y aurait présomption et péril à me lancer dans des dissertations sur l'archéologie et l'architecture, sciences dont je n'ai ni la connaissance ni le sentiment, je veux rester fidèle à mon humble programme, et je prierai le lecteur de me pardonner la monotonie en faveur de cette fidélité, qui abrége sa tâche en même temps que la mienne.

D'habitude, le premier sentiment, et presque l'unique, qui saisisse un voyageur à son arrivée dans un endroit nouveau, c'est celui de la curiosité. A Rome, la curiosité n'est que la seconde, l'orgueil est le premier. On sent je ne sais quelle fierté secrète en se disant qu'on habite la *ville éternelle*, cette Rome où siégèrent les deux plus grands empires dont les hommes de notre occident aient gardé la mémoire, celui des Césars et celui de la papauté. Hélas! on y trouve, de l'un, les débris épars, gisants, mutilés, de l'autre, les ruines vivantes; et cette fierté première, qui vous surprend à la porte *del Popolo*, vous la perdez bientôt devant l'ancien Forum, devenu le marché aux vaches (*il campo vacino*), et devant le Capitole des papes, le Vatican, désarmé de ses foudres et de son prestige. La curiosité revient donc, et celle-là, du moins, plus durable que l'autre sentiment, trouve amplement et longtemps à se satisfaire, avant d'être épuisée.

Elle conduit d'abord à Saint-Pierre, la cathédrale du monde chrétien, temple et symbole de la papauté, à laquelle il survit, et qui, lui ressemblant encore par ce point, malgré ses défauts nombreux et saillants, est, je pense, le plus considérable ouvrage qu'ait élevé la main des hommes. Si je n'étais retenu par ma promesse, je ferais traverser au lecteur le pont du Tibre, tout chargé de statues emblématiques, et les murailles du châ-

teau Saint-Ange, l'ancien môle Adrien, tombeau d'un empereur, devenu forteresse des papes; je l'amènerais à l'entrée de la colonnade circulaire, ouvrage du Bernin, qui précède la façade de la basilique élevée par Carlo Maderna, et je lui ferais remarquer que, si ce temple immense, dans lequel la dimension des autres temples, les plus grands du monde, est ironiquement tracée pour en constater la petitesse relative, paraît d'abord petit lui-même, c'est qu'il produit sur le spectateur novice précisément l'effet des montagnes. Il semble être beaucoup plus près qu'il n'est réellement, et, pour apprécier sa grandeur, comme celle des montagnes, il faut chercher des objets de comparaison. Alors seulement il reprend sa taille colossale, et l'on reconnaît en lui, si j'ose employer cette expression, le Mont-Blanc des édifices. Même illusion dans l'intérieur : tous les objets étant gigantesques, et en parfaite harmonie, rien ne paraît à sa vraie grandeur. Il faut toucher et mesurer pour comprendre; il faut voir qu'une inscription est tracée en lettres de six pieds, qu'un petit ange en marbre a la taille d'un géant, et que les statues sont plus hautes que bien des maisons, pour se faire une juste idée des proportions du monument.

Commencé par Bramante, en 1503, sur l'emplacement de l'ancienne basilique bâtie par Constantin, de laquelle il se voit encore des vestiges, continué par les deux San-Gallo, le moine Joconde, Peruzzi, Raphaël, Michel-Ange enfin, qui posait, à quatre-vingt-sept ans, la calotte de cette coupole, autre temple audacieusement élevé par lui dans les airs, Saint-Pierre offre une vaste et curieuse étude aux amateurs d'architecture. La statuaire y est riche aussi, quoique étrangement mêlée de bon, de médiocre et de mauvais. Pour rencontrer un curieux monument de l'art chrétien au Ve siècle, ce vieux *saint Pierre* en bronze, dont les baisers des dévots ont usé l'orteil; pour découvrir ensuite la célèbre *Notre-Dame de la Piété*, que sculpta Michel-Ange à quatre-vingt-quatre ans; puis, le beau mausolée de Paul III, par Guillaume della Porta, le tombeau de Pie VI, le monument des Stuarts, et celui plus fameux encore, connu sous le nom de Rezzonico, tous trois de Canova; enfin le tombeau de Pie VII, par Thorwaldsen; il faut se heurter à vingt *capi d'opera* de ce *cavalier Bernini*, qui, ayant conservé sous neuf papes le monopole de tous les ouvrages d'art, eut le temps et les moyens de faire régner son mauvais goût, que protégeait un talent véritable, et de précipiter ainsi la décadence; il faut voir, par exemple, sur le tombeau d'Urbain VIII (et c'est le meilleur ouvrage de Bernin, qui sculptait comme peignait Rubens, moins la couleur), deux grosses et hommasses figures allégoriques, pressant leurs mamelles flamandes pour jeter sur le corps du pape le lait de la *justice* et de la *charité*.

Quant aux ouvrages de peinture, il n'en existe plus à Saint-Pierre depuis qu'on a porté au Musée du Vatican et du Capitole les grandes toiles de Raphaël, de Dominiquin, de Guerchin, de Guide, et qu'on les a remplacées par des mosaïques. Mais il y a des chefs-d'œuvre dans ce dernier genre de peinture, bien utile, bien précieux, puisque, d'une part, il a, plus que tout autre, servi de lien traditionnel à l'art entre les anciens et nous; puisque, d'une autre part, si d'autres invasions de barbares, dans les âges futurs, ou seulement l'action du temps, faisaient périr les toiles originales, ces copies prodigieuses, aussi durables que l'édifice qui les renferme, suffiraient pour apprendre aux hommes d'un âge postérieur ce que fut la peinture à la grande époque de l'art moderne. On doit admirer en entrant sous le portique, et vis-à-vis de la porte principale, la célèbre mosaïque appelée la *Barque de saint Pierre (la Navicella)*, ou plutôt la *Barque de Giotto*, qu'exécuta ce grand homme, à qui tous les arts doivent un progrès immense, pour faire sortir la mosaïque, comme la peinture même, de l'immobilité byzantine, et la lancer aussi dans cette voie d'émancipation, qui est, en toute chose, le trait distinctif de la Renaissance. Cet ouvrage de Giotto ne se fait pas seulement remarquer par l'assortiment bien entendu des couleurs, l'harmonie entre les clairs et les ombres, mais encore par un mouvement, un sentiment de vie et d'action qui étaient inconnus des mosaïstes grecs. Une fois dans le temple, il est inutile de recommander l'attention et l'admiration devant les fameuses copies de la *Transfiguration*, du *Saint Jérôme*, de la *Sainte Pétronille*, de *Saint Michel*, etc., que voit quiconque entre à Saint-Pierre, et qu'admire quiconque les voit. Les auteurs, inconnus pour la plupart, de ces mosaïques si connues, ont poussé la perfection de leur art au point de faire, avec des filets d'émaux de toutes formes et de toutes nuances, tout ce qu'un peintre peut faire avec les couleurs de sa palette, au point d'imiter admirablement la transparence des eaux et des ciels, la finesse de la barbe et des cheveux de l'homme, du poil et de la plume des animaux, les étoffes et les couleurs des vêtements, les expressions des visages; enfin, de reproduire toute la délicatesse du dessin et tous les charmes du coloris. On s'accorde assez généralement à tenir pour la meilleure des mosaïques de Saint-Pierre la *Sainte Pétronille*, d'après Guerchin, qui fut exécutée dans le dix-septième siècle.

A côté de cette immense église est l'immense palais du Vatican, qui compte huit grands escaliers, environ deux cents petits et jusqu'à onze mille salles ou chambres de toute espèce. Bâti à plusieurs reprises, composé de corps de logis, d'ailes, de traverses, ajoutés les uns aux autres, c'est un pêle-mêle architectural encore plus étrange, par exemple, que le château de Fontainebleau, qu'on appelle un rendez-vous de palais. Il faut le regarder en détail, par fragments, si l'on veut y trouver à louer quelque chose. Autrement il faudrait dire de ce palais célèbre ce que des gens au goût difficile et à l'esprit chagrin disent de Saint-Pierre lui-même : il n'a de beau que sa grandeur. Mais la grandeur, cette première beauté des ouvrages de la nature, qui fait la différence des Alpes à une taupinière et de l'océan à une mare d'eau, n'est-elle plus une beauté dans les ouvrages des hommes? le Vatican, d'ailleurs, renferme les *Loges*, les *Chambres*, la chapelle Sixtine et le Musée.

On sait que Raphaël, devenu architecte vers l'âge de trente ans, partagea les six dernières années de sa vie entre les deux arts qu'il cultivait simultanément (1). Un des travaux faits en sa double qualité fut la construction de l'une des cours du Vatican, où il éleva, comme architecte, une espèce de façade à trois étages ou galeries, et qu'il décora, comme peintre, d'ornements à fresques. La découverte alors récente des bains de Titus et de Livie avait mis à la mode le genre des arabesques, que l'on nommait *groteschi*, parce qu'elles

(1) On lit dans l'inscription qui marque la place de son tombeau, sous la chapelle de la Vierge, au Panthéon :... *Julii II et Leonis X picturæ et architecturæ operibus gloriam auxit.*

étaient imitées des peintures trouvées dans les excavations ou grottes, et dont Jean d'Udine rendit la propagation facile, en composant avec du marbre pilé, mêlé de chaux et de térébenthine blanche, un stuc artificiel. Ce fut à ce genre d'ornements que Raphaël donna la préférence. Mais des arabesques mythologiques n'étaient guère possibles dans le palais du pape; il imagina des arabesques chrétiennes. En peignant l'épaisseur des piliers, la surface des trumeaux et le mur du fond, il trouva moyen d'encadrer, dans la voûte de chacune des travées de ses galeries, quatre tableaux ayant environ six pieds de long sur quatre de large, et dont les figures, qui ont tout au plus deux pieds de haut, paraissent encore plus petites à la distance où elles sont placées. Une série de cinquante-deux tableaux ainsi composés renferme les principaux sujets de l'histoire sainte, depuis les premiers temps de la Genèse jusqu'à la cène du Christ avec ses apôtres. C'est ce qu'on appelle les *Loges* (*Loggie*) ou la *Bible de Raphaël*.

Ce n'est pas à dire que Raphaël ait fait lui-même et lui seul tout ce grand travail. Comme un patricien romain entouré de ses clients, il ne sortait alors de son atelier qu'à la tête d'une petite armée de peintres qui l'appelaient *maître*, et se contentaient de travailler en commun sous sa direction. C'étaient Jules Romain, Jean d'Udine, Perin del Vaga, Il Pattore, Pellegrino de Modène et une foule d'autres. Dans les *Loges*, le choix des sujets lui appartient sans doute, comme la surveillance et la correction de l'œuvre entière. Il a quelquefois aussi dessiné des tableaux qu'ont ensuite peints ses élèves; mais on ne reconnaît comme lui appartenant en propre et de tous points, composition, dessin, couleur, que trois tableaux : le *Père éternel séparant la lumière des ténèbres*, la *Création du Firmament*, la *Création de l'Homme et de la Femme*. Ce sont aussi les plus célèbres et les meilleurs de toute la série. Son Père éternel, aussi beau que peut l'être un vieillard habillé d'une robe violette en étoffe du temps, a, dans ses petites proportions, toute la grandeur qu'on admire dans les figures gigantesques de Michel-Ange. Ce vieillard, toujours jeune, qui débrouille le chaos, qui attache au ciel, d'une main le soleil, de l'autre la lune, semble remplir le monde. Il serait possible qu'après avoir commencé la série, Raphaël l'eût aussi terminée, et que le dernier tableau, la *Cène*, d'une exécution savante et d'une couleur vigoureuse, fût encore de son pinceau. Après les compositions qui lui sont attribuées, on cite avec raison, parmi les meilleures, le *Déluge*, de Jules Romain, les *Trois anges devant Abraham*, *Loth et ses filles fuyant devant l'incendie de Sodome*, *la Rencontre de Jacob et de Rachel*, par Pellegrino de Modène, l'*Histoire de Joseph* en quatre tableaux, le *Moïse sauvé des eaux*, bien remarquable par le paysage, où l'on voit enfin une perspective, un fond étudié et vrai, chose inconnue jusqu'à Raphaël. Quant au *Jugement de Salomon*, que l'on estime à l'égal de ceux que je viens de citer, il me paraît bien inférieur au chef-d'œuvre du Poussin, qui ne lui a rien emprunté pourtant, même dans l'énergique pantomime des mères, et qui me semble avoir aussi vaincu Jules Romain dans le sujet du *Déluge*.

En quittant les *Loges*, qui sont peintes sous des galeries extérieures fermées par un simple vitrage, on entre dans le palais, et l'on y trouve les *Chambres* (*Le Camere* ou *Stanze*). Ici, plus d'ornements, plus d'arabesques, plus de figurines; ici, plus de travail commun auquel s'occupe une école entière; mais de vastes et sévères compositions, dont la plupart sont entièrement de la main du maître. Ces quatre salles qu'on appelle les *Chambres*, et dans lesquelles Michel-Ange lui-même, le jaloux et chagrin Michel-Ange, n'aurait rien pu trouver à reprendre, puisqu'il n'y a que des fresques et pas un tableau de chevalet, sont le triomphe de l'art, qui nulle part ne se montre plus puissant, plus varié, plus complet, et le triomphe de l'artiste, qui nulle part ne se montre plus grand. C'est dans les *Chambres* qu'il faut juger la peinture et Raphaël.

Un mot d'abord sur l'histoire de ce grand travail. Les *Chambres* étaient déjà peintes en partie par Bramante de Milan, Pietro del Borgo, Pietro della Francesca, Luca Signorelli et le Pérugin, lorsque Jules II, ayant appelé de Florence à Rome le jeune Raphaël, alors âgé de vingt-cinq ans (en 1508), lui confia l'un des grands panneaux de la grande salle. Raphaël y peignit la *Dispute du saint Sacrement*, et le pape, ravi d'admiration devant l'ouvrage du *divin jeune homme*, fit effacer toutes les autres fresques commencées ou finies, voulant qu'il achevât l'œuvre entière. Raphaël ne put obtenir grâce que pour une voûte peinte par son maître Pérugin, dans la première salle. Il travailla aux *Chambres* pendant tout le reste de sa vie; mais, sans cesse détourné de cette œuvre par de nouvelles commandes des papes et des rois, il ne put les terminer complétement avant sa fin précoce.

La première se nomme *Camera dell' incendio del Borgo Vecchio*, parce que la plus grande fresque représente l'incendie du Bourg-Vieux, ou bourg du *Spirito-Santo*, sous le pontificat de saint Léon, en 847. C'est celui des quartiers de Rome qui, situé au delà du Tibre, renferme Saint-Pierre et le Vatican. Dans cette vaste composition, Raphaël semble avoir voulu mettre en scène, non le fait lui-même, dont il ne restait sans doute ni relation ni tradition, mais l'incendie de la Troie antique, tel qu'il est raconté dans le second chant de l'Énéide. Le beau groupe où l'on peut reconnaître Énée portant son père Anchise, suivi de sa femme Créüse, est de Jules Romain. Il y a dans cette fresque, où les meilleures figures me semblent les femmes occupées d'apporter de l'eau, plus de *nus* que dans nulle autre composition de Raphaël, qui semble les avoir évités avec autant de soin que Michel-Ange en mettait à les introduire partout. Il faut convenir que les *nus* de Raphaël, toujours remarquables par la beauté des formes, par l'expression et la vérité de la pantomime, n'égalent point cependant ceux de Michel-Ange par la partie la plus matérielle, la science anatomique, le travail musculaire, la hardiesse des poses et des mouvements. En face de l'*Incendie du Bourg-Vieux* se trouve le *Couronnement de Charlemagne par Léon III*, composition calme et noble, dont Raphaël, à ce qu'on dit, ne fit que le carton, mis depuis en couleur par une autre main.

La seconde salle se nomme *Camera della Scuola d'Atene*. C'est là que Raphaël, dans ses œuvres les plus personnelles et les plus parfaites, montre toute cette grandeur à laquelle il ne fut plus donné d'atteindre. D'un côté, la *Dispute du Saint-Sacrement*, qu'on appelle aussi la *Théologie*, de l'autre, l'*École d'Athènes*, les deux plus sublimes compositions de leur auteur dans la peinture monumentale. La première, dont le titre n'indique pas clairement l'objet, est une image poétisée du concile de Plaisance, qui termina, par une sorte d'arrêt souverain, les controverses élevées sur le sacrement de l'Eu-

charistie. C'est le même sujet qu'a traité Andrea del Sarto dans le célèbre tableau que nous avons cité à l'article de la galerie Pitti. Celui de Raphaël est en deux parties qu'on pourrait nommer le ciel et la terre : dans le ciel, la Trinité, groupée parmi des anges, entre deux longues rangées de bienheureux; sur la terre, un concile, où sont assemblés des docteurs, vieillards ou jeunes hommes, papes, évêques, prêtres, moines et laïques; Dante, que ses contemporains nommaient *eximio theologo*, siége parmi ces docteurs de l'Église, et Raphaël s'est peint, avec le Pérugin, sous des figures de prélats mitrés. Quand on contemple ce prodigieux ouvrage, fait par un imberbe de vingt-cinq ans, comme l'atteste son portrait aussi bien que l'histoire, on comprend, on absout l'action un peu brutale de Jules II; on pense aussi que nul autre artiste, même des plus mûrs et des plus éprouvés, ne pouvait désormais soutenir le parallèle avec un tel débutant, et qu'il fallait lui livrer, sans partage, le sanctuaire de l'art; c'est qu'en effet, jamais, du premier coup, on n'a porté plus loin la merveilleuse entente de l'ordonnance d'un sujet; jamais on n'a porté plus loin le sens de l'unité dans un vaste ensemble, et dans les détails, la grâce, l'élégance, la hauteur du style, le charme incomparable de toutes les parties.

(*La suite au prochain numéro.*)

L. VIARDOT.

UNE DESTINÉE D'ARTISTE.

(Fin.



Le lendemain, Pauline ne parut point à sa croisée; il faisait un temps détestable, et Frédéric se promenait bravement au milieu de ses roses qui s'effeuillaient sous les bouffées d'une bourrasque de juillet; les gracieuses fleurs jonchaient tristement le sol de leurs débris parfumés, et les espérances de M. Henrion avaient à peu près le même sort. Ses regards désolés cherchaient inutilement celle qu'il avait osé considérer déjà comme à lui, et le pauvre amant se sentait tout prêt à regarder comme un rêve l'événement de la veille. Cependant, sur la fin de la soirée, le ciel s'éclaircit, et, à la tombée de la nuit, Frédéric distingua les formes ravissantes de la jeune fille qui s'approchait de la croisée; le crépuscule éteignait dans son obscurité le feu des regards, qui se cherchaient sans pouvoir se rencontrer. Mais *elle* était là, elle était là pour lui seul, et ce simple aspect fit refleurir toutes les espérances qui se fanaient un instant auparavant.

Les amoureux furent bientôt d'accord; sans se dire une seule parole, ils échangèrent les plus tendres serments, et se prodiguèrent les témoignages d'une affection aussi pure que vive et passionnée. Puis les billets, jetés et reçus timidement par-dessus le mur mitoyen, vinrent sceller ces promesses muettes; mais ils apprirent en même temps à M. Henrion que ses vœux rencontreraient plus d'une difficulté.

Il y avait à Sarreguemines, petite ville à quelques lieues de Puttelange, un musicien dont les talents variés avaient mis à contribution toutes les petites fortunes de la localité. Cet artiste, vrai Michel-Morin musical, était l'*omnis homo* d'un orchestre; il jouait de tous les instruments : piano, guitare, violon, flûte, clarinette, et jusqu'au serpent, tout lui était bon. Aussi ses profits étaient honnêtes; ses économies lui avaient assuré une certaine aisance, et M. Volf (c'est le nom du virtuose) était devenu un parti présentable pour la fille de quelque confrère. M. Volf avait quarante-six ans, des cheveux crépus, une rotondité respectable, et des traits assez prévenants; il avait de la santé, une humeur joviale, buvait sec sans se griser, et passait, à dix lieues à la ronde, pour un homme fort aimable. C'était l'ami et le féal de M. Singerman, qui n'en était que médiocrement jaloux, vu la distance qui le séparait de son heureux émule. Les deux musiciens passaient une journée ensemble tous les quinze jours, tantôt à Sarreguemines, tantôt à Puttelange; et comme Pauline, qui accompagnait toujours son père, trouvait M. Volf très-amusant, elle n'avait rien trouvé à redire aux projets qui se faisaient parfois entre la poire et le fromage. Une alliance était à peu près convenue, et la jeune fille, qui n'avait point encore interrogé son cœur, et qui ne connaissait du mariage que les inconvénients ou les avantages superficiels, n'avait jamais songé à s'opposer à l'établissement que tout le monde jugeait sortable pour elle.

Depuis qu'elle aimait Frédéric, son estime pour M. Volf s'était modifiée : elle le trouvait vieux et vulgaire; les prétentions qu'elle avait accueillies, sinon avec faveur, du moins sans répugnance, lui semblaient alors ridicules et nauséabondes. Elle avait déjà trouvé un prétexte pour ne pas accompagner son père dans la dernière excursion à Sarreguemines, et elle en cherchait un autre pour éviter de se trouver avec M. Volf, quand il viendrait à Puttelange. Mais les faibles efforts de la jeune fille pouvaient-ils détourner la marche de la destinée que son père avait arrangée pour elle et qu'elle avait en quelque sorte acceptée? M. Singerman avait une tête d'Allemand, qui n'abandonnait pas facilement une détermination dûment arrêtée, surtout lorsqu'elle était basée sur son intérêt personnel; il ne badinait pas à l'endroit de l'autorité paternelle et ne regardait nullement comme nécessaire le consentement de Pauline à l'exécution d'un plan qu'il avait trouvé convenable pour l'avenir de son enfant. L'assentiment tacite qu'y avait donné la jeune fille était donc un hors-d'œuvre qu'on ne lui avait pas demandé, mais qui ajoutait cependant une grave difficulté de plus à celles qu'il s'agissait de combattre.

Aussi Pauline se garda-t-elle bien d'aborder de front une question si épineuse; mais, avec l'adresse instinctive de son sexe, elle prépara d'avance toutes ses petites manœuvres, et se mit à battre en brèche les projets des deux amis, sans avoir l'air de les attaquer le moins du monde. La petite rusée parvint à réveiller, entre son père et M. Volf, une ancienne jalousie de métier que des idées d'alliance avaient assoupie. Puis, quand elle s'aperçut que l'impatience de M. Singerman amassait des nuages de mécontentement contre son ancien confrère, elle confia le reste au temps et à la susceptibilité irascible des

artistes, et elle hasarda quelques mots, dans la conversation, sur le voisinage du jeune percepteur.

Mais cette tentative, bien loin d'obtenir le moindre encouragement, jeta la pauvre enfant dans une consternation qui faillit renverser tous ses plans de bonheur. M. Singerman avait de temps en temps des accès de rhumatisme aigu qui le privaient, jusqu'à un certain point, de l'usage du bras droit; ce qui lui imposait une gêne extrême dans l'exercice de sa profession. Quand le musicien souffrait de ce mal, la nature de ses relations intimes en était singulièrement modifiée. Son humeur, ordinairement peu égale, devenait quinteuse et bourrue; il saisissait avec ardeur tout prétexte de querelle ou de colère, et, comme la douceur de sa fille lui en fournissait peu, il trouvait toujours à sa portée un personnage qu'il prenait en grippe, et qui devenait l'objet de son animosité pendant tout le temps de son indisposition.

Malheureusement, le musicien entrait dans une de ces phases difficiles, lorsque l'imprudente Pauline vint livrer le nom de son amant à cette effervescence maladive qui s'en empara comme d'une pâture. M. Singerman se lança dans d'interminables déclamations contre les cœurs froids et insensibles aux charmes de la musique; il varia de mille manières ce thème favori, et se donna de l'indignation à cœur joie.

« Un homme qui n'aime point la musique, disait M. Singerman, est un être maudit du ciel, qui l'a fait naître inhabile aux plus douces jouissances de la vie. Il lui manque un sens, le plus délicat, le plus précieux de tous; il est atteint d'une infirmité morale, d'une difformité intellectuelle. Il doit fuir et il fuit en effet la société des hommes, parce que son âme, frappée de glace, le rend inaccessible à tous les sentiments tendres, à tous les liens de la vie; c'est un paria condamné à l'isolement; c'est un aveugle qui regarde le soleil sans être ébloui de ses rayons, un paralytique dont aucune flamme ne saurait réchauffer les membres engourdis....»

Et mille autres gentillesses qui exerçaient la faconde du musicien; imprécations sans portée, du reste, et qui ressemblaient beaucoup à cette fumée blanche qui s'exhale de la soupape de sûreté pratiquée dans une machine à vapeur pour expulser l'excédant de sa dangereuse puissance.

Pauline, qui était ordinairement la première à pousser le malade dans les ressentiments chimériques auxquels la maison devait sa tranquillité, voyait, avec un muet découragement, jusqu'à sa grosse et idiote servante ameuter contre le pauvre Frédéric toutes les fureurs insensées du vieux professeur.

On comprend que si le moindre mot de mariage eût été prononcé dans de semblables circonstances, il y aurait eu là de quoi jeter le malade dans des transports de frénésie. Pauline était donc à cent lieues de l'accomplissement de ses plus chères espérances; la jeune fille, sans expérience des choses de la vie et qui prenait pour comptant toutes les déclamations de son père, ne savait pas que tous les extrêmes se touchent, et que, pour amener une réaction dans les idées furibondes de M. Singerman, il ne fallait que l'influence d'une nuit tranquille et d'une demande de leçons formulée par M. Henrion. Mais les moyens les plus simples sont toujours ceux auxquels on n'arrive que quand tous les autres sont épuisés, et qu'il est trop tard pour y avoir recours. Le couple amoureux n'y songea nullement, ou, si Frédéric en eut la pensée, il est vraisemblable que son antipathie prononcée contre le piano, l'emporta sur la violence de son amour.

Cependant la situation de M. Singerman allait en empirant; ses douleurs lui rendaient depuis trois semaines toute espèce de travail impraticable. Il y avait déjà quatre dimanches que l'orgue de l'unique église de Puttelange restait silencieux pendant les offices; le clergé de la paroisse murmurait; la population, qui éprouvait ce besoin des Allemands pour la musique et qui se fût passée d'un conseil municipal beaucoup plus facilement que de la plus minime de ses habitudes religieuses, demandait à grands cris un organiste en état de tenir l'intérim pendant la maladie du titulaire. La fête du patron de la localité s'approchait et on ne pouvait songer à laisser aux chantres et au serpent de la paroisse tout le poids de la responsabilité musicale pendant cette imposante solennité.

M. Singerman avait déjà songé à demander un peu d'aide aux organistes voisins, mais ils avaient tous leurs devoirs à remplir dans leurs paroisses respectives. Quelques-uns d'entre eux, et M. Volf en particulier, avaient formé des élèves en état de suppléer le maître malade. Mais le vieux musicien, qui avait *in petto* la conscience de sa médiocrité, ne se souciait pas d'établir une comparaison entre ses talents et celui d'un néophyte qu'on pouvait lui préférer. Il employait donc toute son adresse à déguiser la gravité de son indisposition pour faire patienter M. le curé; mais la circonstance de la fête patronale était un incident fâcheux contre lequel vinrent échouer toutes les excuses du musicien. Le curé déclara qu'il lui fallait un organiste, et somma M. Singerman de lui en trouver un pour la solennité prochaine.

Il fallait se résigner et plier devant cette destinée de fer. L'opiniâtreté de M. Singerman céda en frémissant d'indignation aux injonctions de l'autorité supérieure, et le musicien s'occupait tout de bon à faire choix du plus mauvais élève de ses confrères, lorsqu'il lui vint un secours inespéré du côté où il pouvait le moins en attendre. M. Henrion lui envoya dire par sa gouvernante qu'il allait recevoir la visite d'un de ses amis de Paris, amateur distingué sur le piano, et qui, sur sa demande, consentirait volontiers à tenir l'orgue pendant tout le temps de son séjour à Puttelange.

« C'est, sur ma foi, s'écria le musicien, le ciel qui envoie cet ami à mon cher voisin! Mais est-il bien sûr que ce soit un amateur, et que son séjour ici ne soit que temporaire? C'est ce qu'il faut savoir avant tout; il ne s'agit que de questionner adroitement le bon jeune homme.

Pauline, abasourdie du succès de cette démarche et des expressions quasi amicales qui avaient, à son grand étonnement, succédé aux rudes quolibets dont M. Henrion était depuis quelque temps l'objet, se hâta, par ordre de M. Singerman, de faire prier le jeune percepteur de vouloir bien venir conférer avec son père au sujet de la proposition qu'il lui avait faite.

Frédéric était tout tremblant de crainte et d'émotion; il aborda le vieux musicien avec un respect qui flatta son amour-propre et qui acheva de détruire les préventions qui lui restaient contre son voisin. M. Henrion calma, sans le savoir, toutes les inquiétudes de M. Singerman au sujet des desseins ultérieurs que pouvait avoir le Parisien qu'on attendait, en déclarant qu'il exerçait des fonctions publiques. Mais au lieu de rassurer le vieux praticien, il éveilla ses soucis en garantissant

corps pour corps le talent de son ami. Heureusement l'orgueil du musicien vint à son secours.

« M. Henrion, se dit-il, est un innocent qui ne connaît rien en musique, et qui croit sans doute son ami de la première force, parce qu'il joue couramment les petits airs que son maître lui apprend; mais un talent d'artiste a d'autres épreuves à subir avant d'arriver à quelque réputation. Nous verrons l'amateur, et nous aurons bientôt jugé son petit mérite. »

Deux jours après, tout Puttelange sut qu'un amateur de musique était arrivé de Paris chez son ami, M. Henrion, et qu'il avait promis de tenir l'orgue pendant la maladie de M. Singerman. Les uns, renseignés par la servante du percepteur, exaltèrent jusqu'aux nues le talent du voyageur et se portèrent garants de ses succès; les autres, influencés par les préventions de M. Singerman, affectèrent un doute presque dédaigneux et des craintes sérieuses pour la majesté du sanctuaire qui pouvait être profané par les ridicules efforts d'un amateur ignorant. M. le curé, qui restait neutre dans ce conflit général des opinions préventives, mais qui était intéressé plus qu'aucun autre à conserver la dignité du lieu saint pendant la cérémonie qui se préparait, manda les deux amis au presbytère; puis il passa avec eux dans l'église bien et dûment fermée et sans autre compagnie que celle du souffleur chargé de faire mouvoir les réservoirs de l'orgue. Il devint évident que l'examen préalable qui fut fait tourna complétement à l'avantage de l'organiste amateur, car le digne ecclésiastique le reçut le lendemain à sa table ainsi que M. Henrion, et la servante du curé confia, le soir même, à deux ou trois commères de ses amies, que son maître ne tarissait pas sur les éloges du superbe talent qu'avait déployé le jeune musicien.

Puttelange était en rumeur, la curiosité publique était à son comble. L'illustre inconnu (qui était tout bonnement un employé du Ministère des finances) reçut une invitation pressante de la part de toutes les familles qui possédaient un piano, et M. Singerman lui-même fit dire à M. Henrion qu'il s'attendait au plaisir de recevoir son jeune et obligeant suppléant, afin de lui donner ses instructions et de juger de son talent.

L'étranger refusa poliment toutes les invitations, et le percepteur se chargea de l'excuser près de M. Singerman, qui dut se contenter de cette simple démarche, attendu que la fatigue du voyage ne permettait pas au nouvel arrivé de sortir avant le jour de la fête. Le vieux musicien était soucieux et mécontent; il supposait que ce prétexte cachait un orgueilleux déni de déférence pour son ancienneté. L'accueil que fit M. Singerman à son voisin se ressentit de ces pénibles soupçons. Cependant il eut assez d'empire sur sa vanité blessée pour ne point laisser percer son dépit, et il déclara qu'il se ferait porter à l'église plutôt que de se priver du plaisir d'entendre un musicien qui paraissait si sûr de son talent.

La contrainte que manifestait le vieillard avait encore un motif dont il ne voulait rien laisser paraître. Sa servante, toute stupide qu'elle était, n'en avait pas moins surpris le manége des deux amants; elle avait guetté sa jeune maîtresse, et elle avait intercepté les regards peu équivoques qu'elle échangeait avec M. Henrion. L'article de la correspondance avait heureusement échappé à l'intelligence bornée de la grosse paysanne, mais elle en savait assez pour éclairer la sollicitude de M. Singerman, et elle n'avait point manqué de le faire. Le vieux musicien, qui avait de la finesse et de la pénétration, était facilement parvenu à éventer le secret des deux jeunes gens, et il hésitait entre les deux partis qu'il convenait de prendre. Car la position avantageuse du percepteur méritait de sérieuses considérations, et, sans les fatales dispositions que le jeune homme avait manifestées contre la musique, il est permis de croire que les projets d'alliance arrêtés entre les deux praticiens eussent difficilement prévalu contre une demande en forme présentée par M. Henrion, avec l'autorisation officielle de son père. Mais, d'une part, M. Singerman ignorait la nature des intentions du jeune amoureux, de l'autre, il supposait que, lors même que ces intentions seraient honorables, M. Henrion le père pouvait fort bien avoir d'autres idées pour l'établissement de son fils, et refuser son assentissement à ce mariage. Le musicien enfin était mécontent du peu de confiance que sa fille paraissait avoir en sa tendresse paternelle, et de l'imprudence avec laquelle Pauline s'était engagée dans une liaison qui pouvait exercer une déplorable influence sur le reste de sa vie.

« Par bonheur, se disait-il, en dissimulant de son mieux son inquiétude et son indécision, les jeunes gens sont timides et sages; nous avons le temps de voir venir les choses; un homme averti en vaut deux, et j'aurai les yeux ouverts. »

Pendant que M. Singerman s'apprêtait à exercer la surveillance la plus attentive sur des relations qui étaient sans aucun danger, et que, de leur côté, les deux amants cherchaient, à grand renfort d'imaginative, les moyens de vaincre des obtacles à peu près imaginaires, la seule difficulté qui aurait pu élever une barrière insurmontable au bonheur dn couple amoureux venait de disparaître. L'avant-veille de la fête patronale, une lettre cachetée en noir parvint à M. Henrion; son père, qui était dans sa soixante-cinquième année, venait de succomber à une attaque d'apoplexie foudroyante. Le directeur de l'administration où le vieillard était employé en qualité de sous-chef dans le Ministère des finances, avait pris soin d'adoucir cette fatale nouvelle, en apprenant en même temps au jeune percepteur que le Ministre l'avait nommé au poste que la mort inopinée de M. Henrion laissait vacant.



La douleur du jeune homme fut sincère et profonde. L'amertume de ses regrets lui fit oublier jusqu'au sentiment qui remplissait son cœur, et qui était toute sa vie. Frédéric ne parut pas dans le jardin ce jour-là. Le lendemain, à la tombée de la nuit, le pauvre jeune homme vint retrouver ses roses; ses yeux, noyés de larmes, rencontrèrent des regards humides, et dont l'expression compatissante versa un baume délicieux sur sa blessure. Frédéric ne resta qu'un moment; son excellent cœur s'indignait contre lui-même du bonheur qu'il trouvait dans ces innocentes consolations.

« Mon père, disait-il en redoublant de sanglots, votre cendre n'est point encore refroidie, et votre mémoire s'efface déjà devant la pensée de celle que j'aime. J'étais indigne d'un père tel que vous, et Dieu me punit d'avoir donné accès dans mon âme à un sentiment plus vif que l'amour filial. »

Le jour de la fête patronale préparait aux habitants de Puttelange une surprise dont le souvenir se conservera traditionnellement dans le pays, et qui fait encore aujourd'hui le sujet de plus d'une histoire pendant les veillées d'hiver. Lorsque les cloches de l'église eurent fait entendre pour la troisième fois leur carillon tant soit peu discord, on vit arriver à l'église M. Singerman, emmaillotté de flanelle et soutenu par sa fille

dont l'air mélancolique toucha toute l'assistance. Le vieux praticien gravit péniblement les marches qui conduisaient à la tribune de l'orgue, et il s'assit, comme c'était son droit de le faire, à proximité de l'instrument qui avait si souvent parlé sous ses doigts, et qui allait obéir aux inspirations d'un autre. L'organiste par intérim ne se fit pas attendre ; il arriva suivi de Frédéric, vêtu en grand deuil, et dont les yeux baissés vers la terre indiquaient qu'il ne voulait parler à personne. M. Henrion se mit à deux genoux devant un prie-dieu, le dos tourné à l'orgue ; sa tête s'appuya sur ses deux mains, et il parut absorbé dans ses pieuses méditations. Dans ce moment, la voix de M. Singerman se fit entendre.

« A votre place, organiste, dit-il du ton de l'autorité tempérée par le sentiment du service qu'on lui rendait ; vous avez huit minutes jusqu'à *l'introït*... On vous attend. »

L'organiste ne bougea pas ; mais Frédéric se leva comme en sursaut. Il passa ses deux mains dans ses cheveux, en levant ses regards vers le ciel ; puis il s'assit devant l'orgue, et fit entendre une modulation dont la marche hardie et le mouvement impétueux causèrent des vertiges d'étonnement et d'admiration à M. Singerman. Le médiocre et défectueux instrument, manœuvré par cette main puissante, semblait décupler ses ressources pour suffire aux combinaisons d'une savante harmonie. L'orgue, en lançant aux voûtes de l'église les mélodies croisées d'une fugue à quatre parties, avait quadruplé sa sonorité ordinaire. Les effets inattendus se pressaient, les traits de la plus inconcevable difficulté s'exécutaient avec la rapidité de la foudre ; le pauvre instrument, remué jusque dans ses dernières parois, ressemblait à ces vieux coursiers dont l'ardeur se ranime sous un cavalier puissant, et qui, rappelant pour un moment leurs forces épuisées, font jaillir la flamme sous leurs pas, jettent au vent l'écume de leur bouche et les flots de leur crinière échevelée, pour tomber sans haleine au bout de cette éclatante et suprême carrière.

L'assistance était dans la stupeur. Pauline, immobile, les yeux fixes et hagards, paraissait sous l'influence d'un rêve ; la guimpe modeste qui couvrait sa poitrine, se soulevait à longs intervalles, et ses lèvres tremblantes murmuraient des paroles inarticulées.

Frédéric, malgré sa douleur et la sainteté du lieu, ne put résister au désir de chercher dans les yeux de M. Singerman et de sa fille les témoignages de l'étonnement et de l'approbation dont il était certain d'avance. Le vieillard lui fit un signe, et quand le jeune homme fut près de lui, sa main, malade et crispée, se posa sur celle du virtuose.

« Tu nous a trompés, mon fils, lui dit-il en balbutiant. Ta présence ici cache un mystère. Tu n'es pas ce que tu parais être. Pourquoi un grand artiste est-il venu s'étioler dans cet humble séjour? Mais, continua-t-il en imposant quelques efforts à ses souvenirs classiques, Apollon n'a-t-il pas gardé les troupeaux d'Admète?...

— Vous saurez tout, répondit Frédéric en s'inclinant avec respect devant le vieux musicien. Je vous demande un moment d'entretien après la messe.

— Un moment! reprit M. Singerman avec un abandon que la gravité du moment n'autorisait pas, et qui appela sur les joues de Pauline la plus vive rougeur... Un moment, dis-tu? La journée tout entière, garçon ! Et, si j'en crois mon cœur, Dieu te rendra bientôt un bon père qui t'aimera comme celui que nous pleurerons ensemble. — Maintenant, prions et remercions le ciel qui aime ceux qu'il éprouve. »

Frédéric retourna à son poste et fit entendre, pendant la messe, une suite d'improvisations qui eussent été remarquées partout ailleurs que dans une bourgade de la Lorraine allemande. Puis, afin d'éviter les ovations qui l'attendaient de pied ferme après la cérémonie, M. Henrion et son ami quittèrent la tribune par une porte qui conduisait au presbytère, et de là ils se rendirent chez M. Singerman, qui les rejoignit bientôt.

Le jeune percepteur ne fit pas attendre l'explication du prétendu mystère auquel le vieux musicien attribuait sa présence à Puttelange. Frédéric avait été destiné dès son jeune âge au professorat du piano, et il avait, dans ce but, fait des études sérieuses et complètes au Conservatoire impérial de musique, où il avait obtenu successivement tous les premiers prix des cours qu'il suivait. Il avait été guidé dans le choix de cette profession par sa mère qui, elle-même, exerçait avec quelque distinction l'enseignement du piano avant d'être mariée. Lorsqu'elle mourut, M. Henrion le père, qui, en sa qualité de bureaucrate et d'homme positif, professait peu d'estime pour la vie artistique, employa tout son ascendant sur son fils pour le déterminer à quitter cette carrière chanceuse, et il fut secondé dans ses tentatives par deux circonstances éminemment heureuses.

Frédéric, malgré son jeune âge, avait déjà concouru pour le grand prix de composition musicale décerné par l'Institut. Sa cantate avait été fort appréciée par l'illustre aréopage ; mais des raisons de convenances avaient nécessairement reculé le triomphe que le temps lui réservait. On voulait attendre que l'étude mûrît ce génie juvénile et audacieux avant de lui laisser prendre son essor. Frédéric, qui avait la conscience de son mérite, avait regardé ce jugement comme une injustice ; loin de se conformer aux avis de ses juges, il était entré plus avant dans la voie que son imagination lui avait ouverte. L'année suivante il renchérit, dans sa nouvelle cantate, sur les défauts qu'on lui avait reprochés ; et, quoique cette œuvre musicale donnât les plus brillantes espérances, on crut néanmoins l'honorer assez en lui accordant cette fois une mention accompagnée d'une admonition sévère. Frédéric, comme on l'a vu, avait l'esprit contemplatif ; il était doux, réservé et peu communicatif, mais son imagination était vive, et les impressions qu'elle recevait ne s'effaçaient pas facilement ; il ferma son piano, brisa sa plume et jura de renoncer à un avenir où il avait rêvé des couronnes, et qui ne lui apportait que d'amères déceptions. A cette époque de transition difficile, M. Henrion le père obtint, à point nommé, une place de percepteur pour son fils. Frédéric s'empressa de lever avec un douloureux plaisir la barrière qui le séparait des arts. Il partit honoré des regrets de ses maîtres et de ses émules eux-mêmes, mais accompagné des bénédictions de son vieux père, qui ne se sentait pas de joie d'avoir arraché son fils à l'avenir précaire qui s'ouvrait pour lui.

M. Singerman, dans les rêves de son amour paternel, n'avait jamais osé se galonner un gendre d'un rang aussi élevé que celui d'un grand prix du Conservatoire impérial de musique. Dès que Frédéric eut formulé les premiers mots de sa demande en mariage, il attira le jeune virtuose dans ses bras, et le nomma son fils.

« Reçois de ma main celle que tu aimes, lui dit le vieux mu-

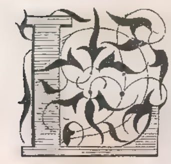
sicien d'une voix émue, c'est la première récompense de ton beau talent; elle vaut bien celle qui t'a été si mal à propos refusée. Reçois-la, continua-t-il en donnant carrière à son exaltation d'artiste, comme un gage des succès qui t'attendent; car on ne peut tromper sa destinée; les rossignols chantent par instinct. Dieu ne veut pas qu'on mésuse de ses dons, et le plus beau de ceux qu'il peut faire à l'homme, c'est le génie. Retourne à Paris; deviens sous-chef, puisqu'on le veut; laisse brûler ta lampe sous le boisseau; l'heure n'en viendra pas moins où elle sera appelée à briller de l'éclat qui lui convient. »

Les prédictions du vieux musicien ne tardèrent pas à s'accomplir. Frédéric, après avoir épousé sa chère Pauline, revint à Paris, où il remplit son emploi en conscience. Mais son talent avait grandi dans le silence et la méditation; son génie coulait à pleins bords. Il fit un petit opéra qui eut un succès colossal, et qu'il signa du nom de sa mère. Ce fut sous ce même nom que le jeune musicien amateur enrichit la scène française de plusieurs chefs-d'œuvre dont le succès populaire l'arracha enfin à son poste des finances, qu'il échangea, en 1815, contre une pension sur la cassette royale. M. Henrion, sous ce pseudonyme dont la publicité ne nous appartient pas, est devenu l'une des gloires encore existantes de notre école, et se plaît à faire à sa Pauline, toujours aimée, l'hommage de ses triomphes dans une carrière que le dépit lui avait fait abandonner, et où l'amour l'a si heureusement ramené.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

VARIÉTÉS.

GRAVURES : La seconde Esmeralda. — Portrait de M. l'abbé Olivier. — La Esmeralda enfant.



La seconde *Esmeralda*, le pendant de cette jolie estampe que M. Jazet, père, a faite d'après M. Steuben, attire depuis quelque temps l'attention de tous les amateurs. Le tableau et la gravure de ce *pendant* sont encore de MM. Steuben et Jazet. Le sujet n'a fait que changer de disposition; c'est toujours la jeune fille de la première composition, cette fois debout, livrée à de vifs et gracieux mouvements. Enfermée dans son réduit, elle danse avec sa chèvre et lui fait répéter un pas plein de légèreté. —Le dessin est rempli de goût, d'élégance et de noblesse. La jeune fille danse avec délices parce qu'elle suppose qu'elle n'est pas aperçue, qu'elle n'a pas de témoins. La vivacité pudique de tous ses mouvements offre un grand charme; il serait difficile d'être plus retenu, plus idéal. La couleur de l'ouvrage est pure, animée, les gazes, les étoffes, les bras, les mains, présentent une perfection infinie. Cette œuvre est à la fois poétique et vraie. Tout y est peint en maître, avec cette élégance facile, distinguée du pinceau, qui complète le prestige de la composition. La charmante *Esmeralda* de M. Steuben n'est ni dans la première, ni dans la seconde scène, la Esmeralda du Parvis-Notre-Dame; c'est le type épuré, tel que nos premiers maîtres l'auraient conçu.

M. Jazet père, habituellement si bien inspiré par la manière d'Horace Vernet, n'a pas été moins heureux sous l'influence du nouveau et délicat tableau de M. Steuben. Sa planche est très-brillante. Un soin extrême distingue son exécution; on admire l'élégance, la pureté des lumières. — Cette œuvre nouvelle n'a rien à envier à la première planche, à la première *Esmeralda*.

— Le portrait de l'abbé Coquereau, si limpide, d'une touche si vraie et si facile, faisait, au dernier salon, honneur à M. Marzocchi de Bellucci, un des hommes habiles formés par les leçons de MM. Ary Scheffer et Horace Vernet. Ce portrait était si bien, qu'on le remarquait autant qu'une composition entière distinguée. Nous aimons à le rappeler, au moment où on grave un autre beau portrait du même artiste, celui de l'ancien curé de Saint-Roch, M. Olivier, aujourd'hui évêque d'Evreux. — Deux portraits de ce mérite ouvrent vraiment une carrière à un peintre. M. Olivier respire dans toute la piquante finesse de ses traits, dans l'expression lucide de son regard, sur la toile de M Marzocchi. Copier ainsi une figure essentiellement mobile, c'est dérober à l'art un de ses secrets les plus rares.

Nous comptons donner à nos abonnés ce portrait, mélange habile d'eau forte et de burin, qui indique encore mieux les lignes du modèle que toute l'expression de la peinture. C'est un hommage que nous rendons à un des talents brillants de l'église, à un homme qui a encouragé l'art dans le culte, qui a ranime le culte par ce même art, et qui laisse dans l'église de Paris des souvenirs d'élégance d'esprit, de noblesse de cœur, qui ont recommandé, dans le dix-huitième siècle, l'évêque de Senez, M. de Beaussais.

— On grave en ce moment une planche intéressante destinée, nous le pensons, à un succès remarquable dans les familles. Cette planche est exécutée d'après un tableau d'une dimension ordinaire du dernier salon, représentant la *Esmeralda enfant*, enlevée de la maison maternelle par deux bohémiennes qui s'y sont furtivement glissées. Cet ouvrage que nous n'avons peut-être pas suffisamment désigné est dû à un artiste badois, une haute notabilité, M. Gründ, attaché à la cour grande-ducale de Carlsruhe. Nous y revenons avec plaisir. Le costume n'est peut-être pas en tout celui de l'époque; toutefois il est pittoresque, et ses combinaisons ont prêté à l'effet général. L'enfant, élégamment habillée, est couchée sur le lit et montre gracieusement sa petite tête; sa pose est charmante, sa figure renversée est douce et jolie, ses jambes s'étendent mollement sur le lit. Une vieille bohémienne va la saisir. La petite fille ressent déjà un léger mouvement de frayeur. Une seconde bohémienne est dans le fond, il semble qu'elle n'ose pas se mêler à la scène du vol. Cette tête est jolie; le costume est très-bien disposé. Tout le tableau décèle cette copie consciencieuse qui distingue les coloristes d'Italie; rien ici d'allemand, de raide, de métaphysique; la simplicité et la nature. Partout le soin, le goût, la finesse et la franchise du pinceau révèlent un artiste habile. M. Gründ a exposé plusieurs fois au Louvre, il n'avait jamais fait si bien; l'enfant est une création, et bien que sa situation n'ait qu'un caractère insignifiant, le talent du peintre est tel qu'elle anime véritablement le tableau, qu'elle en est un centre d'intérêt. C'est par l'effet d'une contradiction assez

étrange que ce tableau a été aussi peu remarqué par la critique parisienne. Il est vrai qu'on n'a pu le voir pendant la première session du Salon, il était à une place où il échappait à tous les regards, il était caché dans les combles; à la seconde session il était mieux placé, il aurait mérité un examen plus sérieux. On ne l'a pas saisi, sans doute, parce que M. Gründ, étranger, sans rapports avec nos ateliers, n'avait pas eu sa toile désignée dans les articles publiés avant l'ouverture du Salon, lesquels sont en général les premiers guides de la foule.

Au reste, si les observations du peuple critique ont manqué à l'auteur, les suffrages des visiteurs ne lui ont pas fait faute dans les dernières semaines. Plus d'un amateur et plus d'une famille se sont arrêtés devant ce tableau charmant et modeste. La fortune des œuvres d'art distinguées n'est pas toujours la même, et les expositions publiques ont cela de bon que si elles ne commandent pas à tel ou tel jour les suffrages du grand nombre, elles donnent l'estime des hommes qui restent en dehors des brigues; et le nom de l'artiste, un moment écarté par les préférences, est ramené plus tard devant l'opinion par l'approbation persistante et maîtresse définitive des connaisseurs.

BIBLIOGRAPHIE : Poésies nouvelles. — Histoire de la Révolution. — Encyclopédie des Gens du monde. — Histoire Naturelle. — Cours d'Education maternelle.

Le vent est toujours à la poésie que nous ne plaignons plus, car depuis ce printemps la poésie a pris une nouvelle route. Nous nous éloignons enfin du vague des *Harmonies* et de la rime fatiguée des *Orientales*. M. Hugo est académicien, M. de Lamartine, homme d'état; à merveille, la poésie va reprendre une parure plus simple et une voix plus étendue; écoutez d'abord M. Brizeux qui est devenu grave, mais qui a gardé précieusement la fraîcheur de son aurore :

LES TROIS FRÈRES.

Tu reçus en naissant le don de la beauté,
Un front pur, un regard plein de sérénité
D'où sortait par éclairs, comme une chaste flamme,
L'idéale beauté que renfermait ton âme.
Les vierges, les enfants et les anges de Dieu
(Ce qu'on voit de plus doux en tout temps, en tout lieu)
Morts à jamais sans toi retrouvèrent la vie,
Et ta main amoureuse en sema l'Italie :
Salut et gloire à toi, peintre envoyé du ciel,
Jeune ange au long profil appelé Raphaël.

A celui qui dormit sur l'épaule du maître,
Salut! l'ami loyal fait oublier le traître.
Sous ses longs cheveux bruns, salut au bien-aimé
Par qui, tout étant fait, le corps fut embaumé,
Et conservée aussi la plus tendre parole
De la nouvelle loi qui rapproche et console.
Tous ces mots de géhenne et de peuple maudit,
Sur ses lèvres de miel nul ne les entendit;
Mais ces mots : « Aimez-vous, enfants, les uns les autres, »
Voilà ce que disait le plus doux des apôtres.

L'évangéliste Jean, le peintre Raphaël,
Ces deux beaux envoyés de l'amour éternel,
Ont un frère en Jésus, digne que Jésus l'aime,
Bien qu'il soit né païen et soit mort sans baptême,
Virgile est celui-là : tant l'aimable douceur
Au vrai Dieu nous élève et fait toute âme sœur.
Donc comme une couronne autour de l'Évangile,
Inscrivez ces trois noms : Jean, Raphaël, Virgile,
Le disciple fervent, le peintre au pur contour,
Le poëte inspiré qui devina l'amour.

L'ERMITE.

La chaumière où seul j'habite
Est petite;
Mais elle est près d'un étang
Et d'un bois jeune et flottant
Qui l'abrite.

Dès le matin, sous mon chaume,
Tout embaume,
Mes deux volets sont ouverts :
Du chanvre et des genets verts,
Quel arôme!

Lorsque la chaleur arrive,
Quand la grive
Se cache au fond du blé noir,
Je puise à mon réservoir
Une eau vive.

Enfin, la fraîcheur retombe,
La colombe
Roucoule sur ma maison.
Moi, j'entonne une oraison :
Le jour tombe.

Ainsi, je vis en ermite
Dans mon gîte,
D'eau, de parfums, de chanson,
Et la nuit je dis ton nom :
Marguerite.

Marguerite! ô Péline,
Blanche et fine,
En regagnant ton manoir,
Dans mon clos viens donc t'asseoir
En voisine.

En même temps que M. Brizeux, M. N. Martin, qui est souvent un doux et riant écho de la vallée du Rhin, chante ses rêves et ses amours :

LE BOIS.

Ce qui, parfois, calma mon esprit et mon cœur,
La verdure au printemps, la rosée et l'aurore,
Un rêve cette nuit, vint me le rendre encore,
— Car j'errais dans un bois embaumé de fraîcheur.

Et vous, dont m'enivra souvent la douce odeur,
Boutons mi-clos, j'ai cru vous respirer encore
— Plus doux, — car au sentier soudain je vis éclore
Chasseresse légère, et de ce bois la fleur.

Elle fuit, suppliant, je poursuis la rebelle;
Déjà je tends les bras, et je vais la toucher,
Lorsque s'évanouit mon beau rêve infidèle.
— Pas même en songe, hélas! je ne puis t'approcher,
Bonheur! — Non-seulement a disparu la belle,
Mais le bois où mes pas auraient pu la chercher.

MAI.

Qui frappe a ma fenêtre et dès l'aube m'appelle :
Ah! le beau rayon d'or qui luit sur ce carreau,
Je ne me trompais pas; on frappe de nouveau.
Devinez qui frappait! — le bec d'une hirondelle.

Si j'ouvrais les battants, peut-être entrerait-elle;
De peur de l'effrayer fermons bien ce rideau;
Mais quel air embaumé rafraichit mon cerveau?
Le parfum exhalé d'une rose nouvelle.

Je respire et j'attends; — en vain, j'attends encore.
Quel palais pour l'oiseau vaudrait ce soleil d'or?
— Mais on ouvre ma porte: « O douce bien-aimée, »
Trois messagers d'amour arrivés avant toi
M'ont chanté doucement que tu venais vers moi:
Le soleil, l'hirondelle et la brise embaumée.

Bien d'autres vont venir avec leur chant original, l'un qui l'aura trouvé dans son pays, l'autre dans son cœur, celui-ci sur le rivage, celui-là dans les yeux amoureux : ainsi MM. Georges d'Alcy, Clément de Ris, Calemard de Lafayette, bien d'autres encore qui pourront dire avec le poëte des *Sentiers perdus*: je chante pour mon cœur, nul ne se plaindra de la chanson.

— Deux opinions surtout dominent l'esprit des historiens de la *Révolution Française*; l'une, que le fait inévitable, à cause de la justice de son principe, la *réforme*, couvre tous les incidents tragiques, les souffrances de toutes les classes de la Révolution et nous dédommage suffisamment. Les autres partent du point de vue contraire, c'est que, suivant Burke, le *droit* n'est qu'une suite de traditions et d'enchaînements des faits les uns aux autres; qu'il découle d'un système mélangé de sentiments et d'opinions ayant une même source, la chevalerie. Suivant cette école, ce fait-là a imprimé les mêmes caractères, avec les variétés qui viennent de la nature des climats et des peuples, à toutes les sociétés de l'Europe, et Burke ajoute que ce pouvoir trouvait une limite infranchissable devant l'opinion générale, «devant la fière obéissance d'homme d'honneur et de chevalier.»

On s'explique que, suivant chacun de ces systèmes, les faits soient appréciés différemment; que les écrivains du parti vaincu n'aient vu dans cette lutte que les intérêts, les situations antiques renversées, le drame de la cour et de la noblesse de France, les infortunes de la famille royale. Ce point de vue personnel appelle, pour être traité, les sentiments chevaleresques, l'éclat du coloris de la parole; il nous arrête sur ces changements brusques de la fortune, qui forment le fond du drame chez tous les peuples civilisés. Néanmoins, la justice de cet ordre de choses ne peut pas être défendue longtemps, lorsque cet ordre a perdu la force matérielle qui était sa seule justification.

Parmi nos historiens de 89 au 18 *brumaire*, M. le vicomte de Conny est celui qui a le mieux relevé les opinions de la minorité constituante des Mounier, des Malouet, des Lally-Tolendal; son *Histoire de la Révolution* est bien autrement animée, piquante, que celle de M. de Lacretelle, il puise à toutes les sources : il est tout à la fois ardent et plus équitable; il défend la ligne aristocratique, mais avec des opinions modifiées; il vante l'esprit des vieilles institutions, des anciennes formes, mais il admet aussi la nécessité des nouvelles; sa modération n'est pas celle d'un esprit fatigué, mais d'un esprit juste et éclairé. Bien qu'il ait puisé beaucoup d'idées saines à l'école conservatrice de Burke et de Lally-Tolendal, il n'en reprend pas toutes les armes; il ne plaide pas avec ce sentimentalisme qui a été l'un de ses caractères, mais avec une critique acerbe qui exagère souvent le mal.

C'est, comme critique, plein de vigueur, vengeant les défaites des siens sur les personnages révolutionnaires éminents, qu'il est piquant à lire! Homme d'esprit et de goût, il a une approbation spontanée et vive pour tout ce qui s'élève d'incontestablement grand; les royalistes devraient le prendre pour modèle.

— L'*Encyclopédie des Gens du Monde* a publié, depuis la dernière mention que nous en avons faite, plusieurs volumes très-remarquables. Nous avons regretté le défaut d'espace qui nous a interdit leur mention. Nous ne laisserons cependant point passer le 29e volume sans citer quelques-uns de ses articles, et sans donner de nouveau notre approbation à la marche qu'un jeune savant, M. Schnitzler, continue d'imprimer à ce grand ouvrage. L'*Encyclopédie des Gens du Monde* n'a pas cessé de présenter une telle preuve de connaissances variées, bien classées, bien jugées, qu'elle est aussi propre à former des personnes d'un savoir solide qu'à éclairer les gens du monde. L'ordre et la clarté des articles, dans chaque spécialité, permettent aux personnes qui ont le moins de temps pour l'étude, de saisir ici, dans les instants les plus courts, des notions d'une grande utilité. La clarté, cette qualité de notre esprit français, sait mettre les choses les plus récentes, les plus abstraites à la portée de tous. C'est là un mérite tout particulier à notre langue, et l'un de ceux qui constatent le plus nettement l'importante place qu'occupent nos savants dans les lumières de l'Europe.

Les éditeurs de l'*Encyclopédie* conseillent aujourd'hui, à leurs souscripteurs aux premières lettres du livre, qui commencent à se séparer du mouvement des faits, d'intercaler des feuilles blanches entre chaque page, pour y porter en addition, soit les faits que de nouvelles découvertes révèlent, soit les variantes que leur donne leur propre lecture.

Le 29e volume contient des articles de MM. Naudet et Berger de Xivrey, de l'Institut, Artaud et Matter, inspecteurs-généraux des études; l'abbé Guillon, évêque de Maroc, de Golbéry et Taillandier, députés, baron Berzelius de Stockolm, de Morawsky, ministre pendant la révolution de Pologne, Henry Leo, professeur à Hall, vicomte de Santarem, ancien ministre des affaires étrangères de Portugal, Royer-Collard, Villenave, Avenel, de la Roquette, ancien consul, Viellard, Vaucher de Genève, Frédéric Fayot, Ouvray, Depping, Rethery, Louis Spach, etc.

— Un cours élémentaire d'*Histoire naturelle*, à l'usage des colléges et des établissements d'éducation de tous les genres n'est pas seulement un livre utile, c'est un livre nécessaire. Les bons auteurs classiques pour les sciences modernes manquent généralement dans les colléges, les séminaires, partout, en un mot, en dehors du haut enseignement des Facultés. Avoir réuni en un corps d'ouvrage un *Traité de Minéralogie* et de *Géologie*, par M. Beudant, un *Traité de Zoologie*, par M. Milne Edwards, et enfin un *Traité de Botanique*, par M. A. de Jussieu, c'est avoir fait concourir trois maîtres de la science

à l'exécution de l'idée la plus heureuse. L'œuvre de ces trois membres de l'Institut offrira donc un enseignement maintenu à la hauteur des connaissances actuelles en histoire naturelle et viendra utilement en aide à une étude trop négligée jusqu'à ce jour.

— Nous rappelons de nouveau aux familles les ouvrages de M. Lévy-Alvarez, formant son *Cours d'Education maternelle.* Nous parlons souvent, depuis nombre d'années, de cette collection d'écrits distingués; l'éducation à laquelle elle concourt, est celle qui est utile aux mères, aux jeunes femmes; tout y repose sur des notions claires et solides, soit qu'elles embrassent les devoirs de la vie, soit qu'elles aient pour objet l'instruction nécessaire dans un jeune ménage, dans la famille, pour diriger les enfants et pour comprendre les intérêts de la société. Il ne nous semble pas nécessaire de donner de nouveaux détails sur les excellents abrégés du cours de M. Lévy, car ces abrégés sont employés depuis vingt ans, avec des perfectionnements successifs, dans l'éducation privée.

ALBUM DE L'ARTISTE.

LE RÉVEIL D'ADAM. — CAPRI



u lendemain de la création, dans un verdoyant et splendide paysage de ce paradis terrestre qu'ont si souvent voulu décrire les poëtes, dans une prairie fraîche, humide et parfumée, Adam vient de se réveiller, et son regard est tombé tout aussitôt sur une jeune et belle créature qui dort à ses côtés; hier, il était seul au monde et la solitude commençait peut-être à faire germer un léger ennui en son cœur; aujourd'hui, Dieu lui a donné une ravissante compagne, et l'amour est déjà près de succéder à la surprise; le bonheur, encore mélangé d'un certain étonnement qu'indique d'ailleurs à merveille le mouvement du bras gauche, se peint dans les traits du premier homme, à la vue de cet être semblable à lui. Ève, toute nue, et dont le corps est d'une beauté parfaite, d'une pureté de contours idéale, d'une volupté de formes qui doit faire honneur à l'œuvre immédiatement sortie de la main du Créateur, est couchée avec mollesse sur sa blonde et longue chevelure qui ondule capricieusement le long des épaules, la tête appuyée sur son bras, le visage plein de candeur et les yeux fermés par un doux sommeil; c'est le digne complément du labeur divin, après lequel Dieu a pu se reposer et dire : « C'est bien. » Le lieu de la scène respire une singulière poésie et un vague parfum de jeunesse qui donnent assez bien l'idée de la vigoureuse et riche nature de ces temps primitifs; des plantes vierges et saturées de séve s'élancent çà et là; un oiseau au long bec se baigne dans une onde limpide; plus loin, c'est un lion, symbole de force, qui se montre étendu sur le gazon; autour d'Adam et Ève et suspendu dans les airs, c'est un groupe d'anges, aux figures candides, qui exécutent de mélodieux concerts sur des instruments inconnus; les félicités des premiers jours du monde créé se devinent à l'aspect de cette gracieuse composition de M. Laemlein; mais le génie du mal a déjà fait son apparition et l'esprit tentateur guette sa proie; le serpent maudit s'est enroulé autour de l'arbre, derrière lequel on aperçoit Satan, l'œil hagard, le poing fermé, les cheveux hérissés. Dans le tableau original, qui a figuré au Salon de cette année, on remarquait quelques teintes hasardées qui nuisaient à l'harmonie de l'ensemble; mais ces défauts, faciles à corriger d'ailleurs, ont disparu dans la lithographie, et il reste une œuvre élégante et pleine de sentiment qui trouvera sûrement, auprès de nos abonnés, de vives sympathies.

— C'est ensuite une gravure d'un style plus sévère et d'un effet moins séduisant peut-être, mais dont le mérite n'est pas moindre; une *Vue de Capri*, dans le royaume de Naples, un entassement de rochers arides, de montagnes nues et désolées, comme toujours dans ces contrées méridionales que brûle un ardent soleil. En avant des rochers, on voit modestement surgir une petite ville, au fond de la vallée, avec son immense couvent ou église, dont le sommet se termine en coupole, ses maisons aux escaliers pittoresques et festonnés de vignes, ses arbres verts, sa porte rustique, sa fontaine orientale où viennent puiser de l'eau de brunes jeunes filles qui ressemblent quelque peu aux Rebecca de l'*Ecriture*, enfin, sur un mulet napolitain, son moine populaire qui chemine paisiblement et s'arrête pour accepter une goutte d'eau rafraîchissante et pure. Tout cela est calme, tranquille, plein de naturel et de simplicité. L'idée appartient à M. Karl Girardet, le même qui nous a si souvent donné de si remarquables vues de Suisse; la gravure a été exécutée par M. Paul Girardet, un artiste habile, comme l'on sait, et qui a grandement à cœur de faire valoir le pinceau de son frère le peintre. C'est dire assez qu'il a donné les soins les plus minutieux à la planche de l'*Ile de Capri*.

THÉATRES.

PALAIS-ROYAL : ***Mon Ami Pierrot.***



e Palais-Royal a donné ces jours passés une charmante petite pièce, sous le titre banal de *Mon Ami Pierrot*, et qui s'inspire fort ingénieusement du sens philosophique de la chanson populaire; c'est tout simplement l'histoire d'un brave homme que son bon cœur et son obligeance extrême jettent, comme il se plaît à le dire dans un accès de misanthropie des plus légitimes, au beau milieu d'un infâme guêpier. Savournin est un vieil et honnête employé à douze cents francs, qui possède à merveille la bâtarde, la ronde et la



à l'exécution de l'idée la plus heureuse. L'œuvre de ces trois

bole de force, qui se montre étendu sur le gazon; autour d'Adam



Le rêve d'Adam
(Salon de 1841)

coulée, un garçon rangé qui paie très-exactement son terme, recueille journellement les bénédictions de son portier et ne fait pas une tache sur son modeste mobilier, un célibataire modèle qui ne connaît que son bureau le jour et sa Thérèse le soir, Thérèse la modiste, une amie dévouée, une passion de quinze ans de date, discrète et ignorée, mais toujours ardente et sans mélange. Or, il est déjà neuf heures, et Savournin rentre au logis, les poches bourrées de provisions et le cœur non moins plein que les poches, car elle va venir, et elle c'est toute une soirée d'amour et de gâteaux feuilletés; mais hélas! nul ne peut éviter son destin, et jamais espoir ne fut plus cruellement déçu. C'est d'abord le sous-chef, M. Verdier, dramaturge inédit, qui, tout en se rendant au bal de la Mairie, monte à l'improviste chez lui pour faire appel à sa belle coulée, dans l'intérêt pressant d'un épais manuscrit; après le sous-chef, le surnuméraire, qui a donné rendez-vous à une femme, Mme Vigoureux, épouse infidèle du propriétaire de la maison, pour la conduire aussi à ce bal, le surnuméraire qui lui emprunte sans façon sa chambre et le met pour un quart d'heure à la porte de chez lui. Lorsqu'il rentre, c'est Mme Verdier qui, pour éviter un scandale et avertir sa sœur, Mme Vigoureux, du retour imprévu de son mari, veut conduire le malheureux Savournin à la soirée, l'affuble d'un costume de Pierrot abandonné par le surnuméraire, et l'enfonce de plus en plus dans le guêpier, grâce à ce malencontreux vêtement. Puis les jalousies de Thérèse qui a surpris une femme dans la chambre à coucher de son ami; puis les fureurs de M. Vigoureux qui vient réclamer sa trop coupable épouse et provoque l'employé en duel tout en lui donnant congé; puis le retour du sous-chef, qui, accouru pour faire un changement à sa pièce, rencontre Mme Verdier, jette feu et flammes contre le prétendu séducteur et lui promet tout au moins une destitution; puis enfin toutes sortes d'équivoques et de hasards accusateurs qui tournent contre l'infortuné Savournin. Cette étrange succession d'incidents orageux et immérités exaspère le brave homme; il s'échauffe, jette le surnuméraire, qui est revenu, à la porte; envoie brutalement promener Mmes Verdier et Vigoureux, accepte le duel, jure haine à mort au genre humain, s'établit sur une chaise pour se laisser périr de faim et de vieillesse; et, quand il est arrivé au dernier degré d'irritation et de désespoir, tout s'explique enfin peu à peu et fort naturellement. Le duel au pistolet se change en une rencontre aux bouteilles; Vigoureux lui fait des excuses et diminue son loyer; le sous-chef désabusé obtient pour lui une augmentation de traitement; Thérèse qui a failli s'asphyxier lui revient plus aimante que jamais, et cette soirée, si mal commencée, finit le plus agréablement du monde. C'est là, nous le disons de grand cœur, un vaudeville fort réjouissant, d'un arrangement habile, d'un entrain sans égal, rempli de mots spirituels et de fines nuances, rondement joué par Leménil, en dépit de quelques souvenirs maritimes dans le débit et dans le geste. On a nommé MM. Marc Michel et Morin qui, si nous en croyons *Mon Ami Pierrot*, doivent être gens de beaucoup d'esprit.



NOUVELLES D'ART.

Prix fondé par M. le comte de Maillé. — Décision de l'Académie des Beaux-Arts. — Lettre de M. Didron. — Statue du maréchal Brune. — Commande faite à M. Octave Blanchard. — M. Cortot. — Mlle C. de Dietz.



On se souvient peut-être que M. le comte de Maillé a fondé, à l'Institut, un prix annuel de quinze cents francs destiné à venir alternativement en aide à un jeune littérateur et à un jeune artiste pauvres, mais ayant déjà fait leurs preuves de talent. L'an dernier, ce fut l'Académie-Française qui disposa de cette somme en faveur de l'un des enfants de la littérature; cette année, l'Académie des Beaux-Arts vient à son tour d'en déterminer l'emploi. Nombre de candidats s'étaient présentés, mais la commission nommée pour l'examen des titres n'a point tenu compte de leurs démarches personnelles, et elle a porté en tête de sa liste ceux qui avaient le moins sollicité cette faveur, ou même qui n'avaient nullement songé à se mettre sur les rangs, et dont les amis dévoués s'étaient à leur insu chargés de faire valoir les droits. L'Académie avait à se décider entre trois candidats également recommandables, M. Alexandre Laemlein, dont nous publions aujourd'hui le plus récent ouvrage, le *Réveil d'Adam*, qui a valu, comme l'on sait, à son jeune auteur la médaille d'or; M. Savinien Petit, auquel nous avons rendu, dans notre critique du Salon, toute la justice qu'il méritait, sans nous laisser emporter par la première impression éprouvée à l'aspect de son tableau de la *Chute d'Ève*; enfin, M. Clerget, architecte, ancien pensionnaire de l'école de Rome, et qui, par cette raison même, semblait devoir être mis hors de cause; c'est sur ce dernier qu'est tombé le choix de l'Académie, et nous ne saurions formuler un blâme, bien que nous eussions préféré voir la majorité désigner M. Laemlein ou M. Savinien Petit, dont la position nous semblait devoir exciter, vu des circonstances toutes particulières, de plus vives sympathies.

Que la quatrième classe de l'Institut décerne les prix dont on lui a accordé le privilége bisannuel, rien de mieux; mais il est fâcheux que son ardeur de domination l'entraîne parfois au delà des justes limites de ses attributions légales; elle veut régner et gouverner en dépit de ses antécédents, et non contente de faire et de défaire ses règlements intérieurs, elle a prétendu porter sur l'ordonnance royale qui fixe ses droits et ses devoirs une main téméraire, lui faire subir d'importantes modifications, agir despotiquement comme s'il n'existait pas de pouvoir supérieur. Dans une de ses dernières séances elle a donc *décrété*, à la presqu'unanimité des voix, que les personnes mariées seraient désormais exclues des concours pour les prix de l'école de Rome, comme si un concours, aussi largement ouvert à tous, et pour lequel la loi n'exige qu'une condition d'âge et de nationalité, pouvait être ainsi restreint au gré de ces messieurs, et devenir un moyen commode d'immoralité. L'Académie des Beaux-Arts, en effet, n'a pas vu qu'il y avait là une sérieuse

question de morale ; elle n'a pas compris que, s'il était possible que le roi accordât sa sanction à ces dispositions nouvelles, l'honnête homme qui aurait renfermé de bonne heure ses travaux et ses loisirs dans le cercle sacré de la famille, serait sûrement obligé de céder le pas à cet artiste d'autrefois, viveur et joueur souvent, qui se mariait chaque jour selon sa fantaisie, et substituait publiquement, sans pudeur, le concubinage au lien civil et religieux. Peut-il donc honorablement en être ainsi? nous ne le pensons pas, et nous espérons grandement en un refus motivé de la signature royale ; la loi actuelle laisse à MM. les membres de l'Institut le soin de juger le mérite, la faculté de repousser l'homme marié, s'il a moins de talent que celui qui ne l'est pas ; qu'ils usent à leur aise de cette latitude, mais qu'ils se rappellent que jusqu'à ce jour bien des pères de famille sont allés à Rome en qualité d'élèves, et qu'ils s'y sont toujours distingués, car ils sentent le prix du travail plus que tous leurs émules. Ce sont les difficultés qu'occasionne la présence de la famille du pensionnaire à Rome, et l'obstacle que les règlements mettent à son séjour à la *Villa Medici* qui ont déterminé la mesure récemment prise par l'Institut. C'est aller trop vite en besogne et tomber d'un excès dans un autre. Que l'Institut fasse connaître, au moment même des concours, à quels règlements de police intérieure l'élève est obligé de se soumettre, et que l'élève conserve la faculté que la loi actuelle lui accorde, de choisir entre l'acceptation et le refus.

Il est une question plus raisonnable au fond, que MM. de l'Institut se proposent aussi de discuter, mais qui, grâce à sa légitimité, rencontrera probablement, dit-on, une opposition invincible. Il s'agirait d'abaisser de 30 à 25 ans l'extrême limite de l'admission au concours, et vraiment, il y a là une amélioration réelle à effectuer, car si un élève part à 30 ans seulement pour la Villa Medici, il séjourne cinq longues années à Rome ; le temps se passe ; les relations déjà formées se perdent ; les souvenirs s'oublient ; et voilà, au retour, un homme entièrement dépaysé, sans ressources, presque sans nom, obligé de commencer sérieusement sa carrière, à l'âge où tant d'autres, qui n'ont pas eu les honneurs de l'Italie, voient déjà la célébrité s'attacher à leurs personnes et à leurs œuvres.

— Nous recevons, de l'un de nos collaborateurs, M. Didron, au sujet de l'article publié par nous, dimanche dernier, sur les monuments historiques, la réclamation suivante, que notre impartialité nous fait un devoir d'insérer.

A M. LE DIRECTEUR DE L'*Artiste*.

Monsieur,

La Sainte-Chapelle de Vincennes, menacée d'une grave mutilation, vient d'être sauvée définitivement. Dans un projet, rédigé par un chef des fortifications, on rasait la chapelle jusqu'à dix pieds de terre, on jetait des arceaux en briques sur les contreforts actuels, on établissait sur ces arceaux une voûte à l'abri de la bombe, et l'on faisait de cela un magasin à poudre. Mais le roi et le duc d'Orléans, dans une visite récente à Vincennes, ont réclamé la conservation intégrale du monument, et le projet a été retiré. En conséquence, la chapelle doit être rendue à sa destination religieuse, et l'on dit qu'un aumônier vient d'être nommé à cet effet.

Telle est la seule réponse qu'il me convienne de faire à l'article *Monuments historiques*, inséré dans votre dernier numéro. Quand je parle d'un fait, c'est que j'en suis sûr, et si j'ai donné l'alarme au sujet de la chapelle de Vincennes, c'est que la chapelle devait disparaître jusqu'à dix pieds du sol.

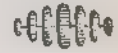
Agréez, je vous prie, mes salutations empressées.

DIDRON.

— M. Lanno, un sculpteur distingué, vient de faire couler en bronze, pour la ville de Brives, la statue du maréchal Brune, dont nous avons admiré la fierté de pose, la noblesse de style et l'exécution parfaite, ainsi que celle de M. Majour, le beau-père de cet infortuné maréchal, et le bienfaiteur de cette cité, qui fait à ce digne citoyen les honneurs d'un monument avec une modeste partie des dix-huit cent mille francs dont il l'a nommée légataire. M. le ministre de l'Intérieur a commandé à M. Octave Blanchard, pensionnaire revenu de Rome cette année, un tableau représentant *Saint Romain apaisant la Tempête*, pour la ville de Blaye. Nous apprendrons aussi avec plaisir, à nos lecteurs, que M. Cortot, l'auteur du fronton de la Chambre des Députés, vient d'être promu au grade d'officier de la Légion-d'Honneur.

— Comme nous l'avions prévu, la tournée musicale de Mlle C. de Dietz a obtenu partout le plus éclatant succès. A Maintenon elle a donné un concert payant, et Mme la duchesse de Noailles a bien voulu lui prêter son salon pour cette fête improvisée, avec une affabilité toute gracieuse et une hospitalité vraiment écossaise, pour parler comme la romance. A Nogent-le-Rotrou, nouveau concert chez Mme la comtesse de Saint-Pol ; à La Flèche, encore un concert des plus brillants ; partout une foule empressée et avide d'entendre l'habile instrumentiste. Enfin, Mlle de Dietz s'est dirigée vers le château d'Eu, où elle a eu l'honneur de jouer devant la famille royale et devant toute la cour, qui ne lui ont pas épargné les applaudissements. La reine elle-même a daigné mêler ses remerciements et ses éloges à ceux de l'assemblée, et, dans son désir de prouver à l'artiste le vif plaisir qu'elle avait ressenti, elle l'a priée d'accepter un témoignage matériel de sa satisfaction, c'est-à-dire une belle chaîne d'émail, garnie de perles et de diamants ; et c'est ainsi que des mains augustes savent dignement encourager les beaux-arts.

— Nous avions promis de rendre compte de la chapelle peinte par M. Lépaulle dans l'église Saint-Merri, et si nous n'avons pas tenu notre parole, il faut n'en accuser que l'abondance des matières. Du reste, une occasion toute naturelle va se présenter de mettre un terme à ce retard involontaire. M. Gigoux a terminé aussi la chapelle qui lui avait été confiée à Saint-Germain-l'Auxerrois, et lorsqu'elle sera livrée au public, nous comptons la comprendre dans un même article spécial avec celle de M. Lépaulle. Nous avons également le projet de nous occuper du tombeau de l'abbé de l'Épée exécuté à Saint-Roch, par MM. Lassus et Préault, ainsi que de la fontaine de Saint-Victor, œuvre de M. Feuchère, dont le motif nous a paru fort heureux, bien qu'ayant quelque analogie avec le groupe de la fontaine de Grenelle. Si nous n'avons pas encore pris l'initiative, c'est que nous nous proposons de faire de ces deux monuments un examen sérieux et d'en donner même les lithographies.



CONCOURS
POUR LES PRIX DE ROME.

SCULPTURE.



ÉMOSTHÈNE, dit le bon Plutarque, s'était réfugié à Calauri, « dans le temple de Neptune. Archias, accompagné de soldats « thraces, essaya de lui persuader de quitter son asile pour le « livrer à Antipater. Mais Démosthène, sous prétexte d'écrire chez lui, afin de donner « ses derniers ordres, prit des tablettes, comme pour « écrire, porta à sa bouche le poinçon où il avait mis du « poison, et le mordit. Après l'y avoir tenu quelque « temps, il se couvrit de son manteau et pencha la tête. « Lorsqu'il se sentit trembler et chanceler par l'effet du « poison, il demanda qu'on le soutînt pour marcher; et « comme il passait devant l'autel de Neptune, il tomba, « et mourut en poussant un profond soupir. Il avait « près de lui une jeune esclave qui ne l'avait jamais « quitté. » Tel était le thème proposé pour le concours de sculpture; et nous dirons encore, comme à propos du paradis terrestre, que c'était un fort beau sujet que la mort violente du plus grand orateur de la Grèce, au pied de l'autel respecté du dieu Neptune, n'ayant pour tous témoins qu'une jeune femme désespérée et quelques barbares sans pitié. Il y avait là matière, non pas à de grands effets, car la simplicité est en sculpture, comme ailleurs, et devait être surtout dans le cas particulier dont il s'agit la première des lois, mais au développement noble et régulier de l'un des drames les plus touchants dont l'antiquité nous ait légué le souvenir. Peut-être aussi était-ce une scène de trop haute importance et hérissée de trop grandes difficultés pour la jeter ainsi témérairement en pâture à des jeunes gens auxquels on ne demande guère qu'un modèle de torse, et qui n'ont souvent pas eu le temps d'étudier l'art de la composition et des figures. Mais là n'est plus, à cette heure, la question, et de ces réflexions posthumes dont l'intérêt n'existe que sous forme d'avertissement pour l'avenir, nous passerons sans transition à l'examen des œuvres exposées par les huit concurrents.

La première composition, en entrant dans la salle d'exhibition, était celle de M. Raze, dont l'aspect ne révèle ni science dans l'arrangement, ni habitude dans l'exécution. L'orateur mourant est d'une longueur démesurée, et son visage manque tout à la fois de noblesse, de vigueur et de caractère. Ce n'est pas le dernier représentant de la liberté athénienne qui se meurt, tout en conservant encore dans ses traits altérés par la souffrance la trace des grandes pensées dont il fut animé; c'est un malade obscur qui agonise, comme le premier venu sur un lit d'hôpital. La pose de la jeune esclave, sur le genou de laquelle s'appuie le corps, est dans un mouvement exagéré; les satellites d'Archias ont des physionomies niaises, et le chef lui-même montre un bras gauche évidemment trop court, et des poings fermés dont la signification probable, c'est-à-dire le dépit de se voir arracher sa proie, ne se justifie pas, car le but secret d'Antipater vient d'être commodément atteint par le suicide imprévu du grand homme. Le morceau de sculpture qui vient après appartient à M. Robinet, un second grand-prix dont on avait le droit de mieux espérer, et dont l'œuvre de cette année trahit une complète absence de style et d'originalité; une grande mollesse dans le faire, peu de respect pour le dessin, peu d'ampleur dans les draperies, peu d'expression dans le visage de Démosthène, et de naturel dans l'attitude de la jeune esclave.

Encore un second grand-prix : c'est M. Moulive, dont le Démosthène n'est pas dans de meilleures proportions que celui de M. Raze, et se trouve soutenu par un soldat que le jeune sculpteur a fort malheureusement compris, mais dans la composition duquel nous avons remarqué de très-heureux détails, un groupe de soldats habilement jeté à la gauche du spectateur, une esclave gracieuse, bien que rappelant un type connu, un Archias fièrement posé et modelé avec soin, sauf l'emmanchement du poignet gauche qui est entaché d'une certaine lourdeur, des mains et des pieds qui attestent une étude consciencieuse de la nature, enfin une exécution large et sérieuse, dont la facilité de la comparaison fait vivement ressortir le mérite. Nous ne nous arrêterons pas à M. Godde, dont le travail prouve bien quelque entente de l'agencement des personnages, mais dont la main nous a paru peu exercée, l'imagination peu riche, le Démosthène tout à fait sans expression et sans style. Après lui venait M. Grootaers, dont la composition n'est certes pas sans défaut, mais qui se recommande par d'éminentes qualités, telles qu'un modelé assez pur, bien qu'un peu hésitant, un goût rare dans l'ordonnance de ses personnages, un sentiment réel de l'antique. L'orateur athénien s'est agenouillé sur les marches de l'autel de Neptune, et par un dernier effort il cherche à se couvrir la tête de son manteau, que retient par la main le Thrace aux longs cheveux, dont la pose est empreinte d'une certaine autorité; tout à côté et contre le piédestal

du dieu s'est accroupie la jeune esclave, dans un mouvement rempli d'élégance et de douleur; un peu plus loin se montrent deux soldats en casque, qui s'inspirent à merveille du caractère grec, tout en accusant par le geste une intention assez peu digne du reste de la scène.

Que dire de M. Dieboldt, sinon que ses figures semblent être faites sur le même modèle, comme autant de silhouettes ou de feuilles de papier découpées; que son Archias serre les poings sans motif suffisant, tout comme celui de M. Raze; que son esclave est placée en cariatide dans une situation bizarre? M. Maillet a été mieux inspiré, et si ses personnages n'avaient pas un caractère de convention, si la physionomie grecque y était mieux respectée, si les mains étaient plus sévèrement exécutées, si la jeune femme était tombée aux genoux de son maître, dans un accès de désespoir, au lieu de se tenir à distance, dans une pose prétentieuse, et qui n'est qu'étonnée, peut-être M. Maillet aurait-il droit à nos éloges, car son Démosthène exprime noblement la douleur, et l'esclave, avec son air moderne, est, à tout prendre, une fort jolie figure. La série des concurrents était fermée par M. Lequesne, dont l'ouvrage nous a semblé si médiocre que nous nous bornerons à enregistrer son nom.

Au résumé, le concours de sculpture est généralement faible, en dépit des quelques phrases élogieuses que nous avons semées çà et là dans notre compte-rendu; et malgré le talent réel qui distingue les bas-reliefs de MM. Moulive, Grootaers et Maillet, peut-être Messieurs de l'Institut auront-ils été fort embarrassés pour décerner les deux grands prix qui, faute, l'an dernier, d'une solution satisfaisante, reviennent de droit cette année aux jeunes statuaires.

M. Lanoue, âgé de 29 ans, élève de MM. Bertin et Vernet, a obtenu le premier grand prix de paysage historique; M. Blanchard, âgé de 19 ans, élève de MM. Rémond et Blondel, le premier second grand prix; M. Cinier, âgé de 29 ans, élève de M. Delaroche, le second prix. M. Benouville a été mis tout à fait à l'écart, mais on prétend que l'Institut tout entier a résolu de réclamer en sa faveur le privilége des cinq années de séjour à Rome, aux frais de l'État, comme il en existe des exemples, et, sans entrer dans la longue voie des considérants, nous ne pouvons qu'applaudir à cette détermination.



DES BEAUX-ARTS

A FRANCFORT.



Pour cette fois, il ne s'agit plus des artistes nationaux, que nous avons suivis avec tant d'intérêt à Lisieux, à Rouen, à Amiens, à Nanci, partout où des esprits intelligents ont essayé de naturaliser le goût des arts et de s'associer avec fruit à l'impulsion partie de Paris; nous avons laissé la France derrière nous et traversé momentanément le Rhin; nous sommes en pleine Allemagne, dans une cité singulièrement historique, le siége vénéré de cette antique diète germanique qui n'est qu'un vain simulacre du passé, tout comme Francfort n'est plus que l'ombre d'une ville libre, sous le patronage officieux de la Prusse et de l'Autriche. Francfort a vu déchoir son importance diplomatique; son rôle est tout à fait modeste aujourd'hui, et la peinture n'a rien perdu à ce hasard des événements. Tout à côté de l'auguste assemblée qui représente la confédération et traite les affaires au gré des cabinets de Berlin et de Vienne, s'est élevée, comme dans la plupart des villes allemandes, une société des Beaux-Arts, à l'instar des nôtres, dont le but est aussi d'acheter tous les ans quelques tableaux distingués, qui s'en vont ensuite recueillir çà et là de chaleureuses admirations et finissent par tomber aux mains des actionnaires désignés par le sort. Là, pas d'expositions à époque fixe, nous l'avons déjà dit; chacun achève paisiblement son œuvre sans le souci du terme fixé chez nous pour l'ouverture des Salons annuels, et choisit son heure pour l'offrir aux regards du public. Trois ou quatre compositions au plus apparaissent ensemble, et la critique juge avec une entière liberté d'esprit; car, à en croire nos voisins, le nombre nuit grandement à la réflexion; l'imagination se fourvoie dans les vastes galeries du Louvre, et, pour citer un proverbe local, *il y a tant d'arbres qu'on ne voit pas la forêt*. Le musée de Francfort s'enrichit tous les jours; depuis trois ans surtout il a fait des acquisitions considérables, et les dimanche et mercredi de chaque semaine, les habitants du lieu s'y ren-





Le Tourment du Monde

dent en foule pour contempler, dans une extase silencieuse, les chefs-d'œuvre plus ou moins incontestés de l'école allemande contemporaine.

Le directeur Veit y a peint à fresque le *Triomphe des Beaux-Arts par le Christianisme*, une œuvre fort importante, qui est l'inépuisable thème des discussions des feuilles quotidiennes, et à propos de laquelle les *Annales de Halle*, maintenant converties en *Annales de l'Allemagne*, ont inséré, il n'y a pas longtemps encore, une très-volumineuse dissertation dans leurs colonnes. A droite du sujet, on voit saint Boniface qui prêche l'Évangile; un vieux barde laisse tomber sa tête sur sa harpe, car il a compris que la fin de son règne était venue; une prêtresse furieuse s'éloigne de la scène pour méditer la vengeance de sa religion outragée; d'autre part, une jeune fille semble prêter une attention soutenue à la parole de l'apôtre, et un jeune guerrier l'écoute aussi avec une curiosité et une hésitation marquées; à côté de lui se montre le tronc d'un vieux chêne, symbole du paganisme mourant, et non loin de là jaillit une source vivante, emblème de la parole de Dieu.

Au milieu de la composition, on aperçoit la sainte Vierge tenant d'une main une branche d'olivier et dirigeant l'autre vers l'Évangile, qu'un petit ange porte tout auprès d'elle; ces deux personnages dominent pour ainsi dire tous les autres. On voit ensuite des moines, gardiens fidèles de la civilisation, qui s'occupent des diverses branches de la science; au-dessous d'eux se trouvent la Musique, la Peinture et l'Architecture, représentées par trois espèces de muses et formant un cercle; la première rêve; la seconde regarde la terre, s'y mire et y entrevoit le ciel; la troisième trace des plans pour une immense cathédrale, dont les fondements sont déjà posés. Plus loin, à gauche, c'est un groupe composé d'un chevalier, d'un poëte et d'un sculpteur, qui figurent le Moyen-Age, et parmi lesquels on reconnaît les traits du poëte Ruckert, l'ami de M. Veit; licence singulière, au dire des Allemands, qui n'ont pas manqué de s'écrier que c'était pousser l'amitié trop loin, et qu'il ne fallait pas donner à un versificateur secondaire la mission de poser pour la poésie, lorsque le sculpteur était Michel-Ange. Ajoutons, pour ne rien oublier, ce maître d'école qui enseigne la lecture à une foule d'enfants, et ces marchands qui se rendent à la foire de Francfort, c'est-à-dire l'éducation du peuple et la prospérité du commerce, qui, selon M. Veit, doivent être le double but du christianisme; puis, enfin, aux deux extrémités de la fresque, deux femmes, l'une brune, l'autre blonde, l'Italie et la Germanie, l'idée allemande se complétant par l'imagination italienne.

C'est là, s'il en fut jamais, une allégorie prétentieuse et compliquée, et les observations n'ont pas manqué à l'auteur, car nos voisins sont éminemment doués de l'esprit de dissection et d'analyse. On a dit que la composition annonçait une intelligence étroite et partiale, mais que l'exécution était généralement fort heureuse, simple, grandiose et saisissante. On a contesté au christianisme son initiative dans les arts, et fait remarquer que leur renaissance ne datait que de la résurrection, en Italie, des sciences grecques et romaines; on a trouvé que les figures étaient remplies d'expression, que la Vierge était vraiment belle, mais d'une beauté un peu mondaine; on a observé que les peintres du seizième siècle, tout frivoles et *gunophiles* qu'ils aient été, avaient constamment fait preuve d'un profond sentiment religieux dans la conception de leurs madones; tandis que les chefs de l'école moderne, tels que MM. Veit et Overbeck, n'ont jamais pu éviter d'introduire un élément trop charnel dans leurs tableaux de sainteté, bien que leur vie privée atteste une moralité sévère. M. Veit est né juif; plus tard, il a embrassé le protestantime; à cette heure, il s'est fait catholique, et son austère ferveur va, dans son atelier, jusqu'au prosélytisme. De là l'amertume des critiques; car le christianisme pour lui n'est plus que le catholicisme, et les Allemands prétendent que l'idée germaine s'incarne exclusivement dans Luther. Overbeck, d'autre part, vient de publier un livre sur la peinture, où il pose en principe qu'il n'y a pas de salut pour l'art hors de la religion catholique, apostolique et romaine; et la presse artistique d'outre-Rhin, tout en professant pour ses ouvrages une estime méritée, lui a déclaré, sur ce chapitre purement théorique, une guerre mortelle. Tout cela cependant n'empêche pas qu'on ne rende pleine justice au talent de M. Veit, et qu'un Allemand, à la suite d'une longue dissertation sur la transparence et la fraîcheur de ton de ses compatriotes, sur la rêverie amoureuse de leur regard, ne se soit écrié, à l'aspect de la Vierge de ce peintre, « qu'elle était tout yeux (*sie ist ganz auge*). »

Le Musée de Francfort a, en outre, acheté un tableau de Lessing, qui est, sans contredit, l'un des peintres les plus aimés de l'Allemagne. Ezzelino est en prison, blessé, assis sur un tabouret, le poing droit lié et appuyé convulsivement sur un bloc de marbre; deux prêtres, l'un en tunique blanche, l'autre en capuchon noir, sont à ses côtés. Le premier, à la physionomie douce et évangélique, l'exhorte à embrasser le christianisme, et le captif répond à son langage persuasif par des regards furieux. Le second, impatienté, engage son compagnon à s'éloigner de cet impie obstiné, et à l'abandonner à son sort. Ces trois personnages se recommandent par un grand sentiment de vérité; la fierté sauvage du héros contraste singulièrement avec la charitable et patiente résignation du jeune prêtre; on devine qu'il finira par l'emporter sur l'impatience de son collègue et l'opiniâtreté du païen. Il y a, en outre, quelques paysages du même Lessing, genre neuf, quelque peu âpre, mais vrai, au dire des Allemands, qui ajoutent que la personnalité du peintre

s'harmonise merveilleusement avec les tendances de sa palette; que c'est un jeune homme d'une trentaine d'années, d'une complexion forte, vigoureuse, d'un regard profond, mais tempéré par un sourire des plus gracieux. Si l'on veut des détails plus minutieux, nous savons même qu'il porte un habit de chasseur et une casquette, et nous ne nous hasardons à répéter cette circonstance qu'après l'avoir trouvée dans une feuille de la Germanie.

Le Musée possède encore un *Daniel dans la fosse aux lions*, par Rethel; *Job et ses amis*, par Hubner, une grande toile, dont l'exécution vaut mieux que la composition; puis une *Tempête*, d'Achenbach, qui est un des meilleurs tableaux de cet artiste. Dans les anciennes salles, on rencontre peu d'ouvrages d'une valeur réelle. Le salon italien renferme un *Saint Sébastien* et une *Sainte Famille*, de Pérugin, avec une *Tête*, de Pontormo; le salon allemand, seulement une *Descente de Croix*, de Schorell, et le reste n'est là que pour tapisser les murs. Le salon néerlandais offre quelques *Paysages* de Ruysdael et de Wynants, le *Portrait du Fils de Rubens*, par son père, et une *Tête* fort originale, celle de Knipperdolling, le Mirabeau allemand de la ville révolutionnaire de Munster, en Westphalie, siége principal de l'archevêque de Cologne. N'oublions pas, dans cette nomenclature si rapide, un autel en terre brûlée d'Andréoli, et la copie en plâtre des fameuses portes de Ghiberti, à Florence.

Le *Kaisersaal*, ou salle des Empereurs, dans l'Hôtel-de-Ville, à Francfort, où fut proclamée la célèbre bulle d'or, et où l'on voit encore la table recouverte en cuir sur laquelle ont été signés tant de traités, est entouré d'une multitude de niches qui montraient les bustes peints de tous les successeurs impériaux de Charlemagne; et, chose bizarre, il y en a juste autant qu'il a régné de princes souverains avec le titre d'empereurs d'Allemagne, jusqu'au jour où le futur beau-père de Napoléon y renonça après l'entrée victorieuse des Français dans la capitale de l'Autriche. Le sénat de la ville a eu l'idée de remplacer ces bustes par des portraits en pied, et la moitié des nouvelles peintures est déjà offerte aux regards du public. Lessing a envoyé *Frédéric Barberousse*, figure vigoureuse et hardie; Rethel a exécuté un *Charles-Quint*, dont la ressemblance est parfaite; Oppenheim a terminé *Joseph II*; d'autres monarques encore ont aussi retrouvé leur place historique dans cette salle, où ils furent couronnés, et peu de temps suffira pour compléter cette longue et imposante série.

La sculpture n'est pas moins encouragée que la peinture à Francfort. Il y a deux ans, on éleva un monument à Giaulett, un Français qui a doté la ville de ses charmantes promenades sous le gouvernement du prince de Dahlberg. La statue de Goethe va être achevée sous peu par le sculpteur Schwanthaler. M. de Launitz, élève de Thorwaldsen, qui exposa le modèle de celle de Gutenberg, lors des fêtes célébrées en l'honneur de l'inventeur de l'imprimerie, n'attend, pour l'exécuter sérieusement, que la clôture de la souscription ouverte, dont le chiffre est fixé à 30,000 florins, et qui en a déjà produit 25,000. Nous avions donc raison de dire que la cité de Francfort, de diplomatique et commerciale qu'elle était autrefois, s'était transformée en cité artistique, et que les beaux-arts n'avaient rien perdu à la métamorphose.

L'ÉGLISE

DE LA MADELEINE.

Décoration architectonique.



Nous avons essayé, dans les précédents articles, de donner une idée des dispositions générales de l'église de la Madeleine, de sa distribution et du système de construction adopté par les divers artistes qui ont successivement présidé à l'élévation de ce vaste et somptueux édifice. Nous avons cherché en même temps à faire ressortir le mérite ou les inconvénients de chaque chose, tant au point de vue de l'art architectonique en lui-même qu'à celui de l'application spéciale à laquelle le monument était destiné. Maintenant, avant d'arriver à l'appréciation des tableaux, des statues, des groupes et des bas-reliefs qui décorent le monument tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, il nous reste encore à examiner le système de décoration mis en œuvre par les architectes.

Nous pourrions ici soulever d'abord la fameuse question des ordres, et discuter ensuite la convenance de cette détermination qui a fait prendre la colonne avec sa base, son chapiteau et son entablement, comme élément essentiel d'un monument d'architecture. Mais ce serait là soulever des discussions qui ne peuvent se résoudre en quelques lignes, et que nous aimons mieux laisser entières pour une autre occasion que de les traiter d'une façon incomplète et insuffisante; car il n'est pas permis d'effleurer en passant une pareille matière, et, à moins de l'examiner à fond, ce serait à peu près parler pour ne rien dire. Nous ferons observer seulement que la proportion de la colonne a été admise comme mesure fixe, comme élément primordial par toutes les écoles d'architecture, et il faut croire qu'il y a dans cet accord quelque chose de profondément rationnel et qui résulte de la nature même des choses; car, malgré toutes les attaques dirigées à diverses époques contre ce principe, on y est toujours revenu, et après les réactions les plus violentes contre cette loi et les négations les plus absolues de

son autorité, elle a constamment repris son empire, et les attaques dirigées contre elle sont demeurées comme si elles n'avaient pas eu lieu. Dans les monuments même qui sont en apparence la négation la plus formelle de cette règle, il ne serait pas difficile d'en trouver la confirmation, car on arriverait facilement à démontrer que, dans tous ceux qui ont quelque mérite comme œuvre d'art, l'architecte s'est trouvé entraîné à son insu, et quelquefois malgré lui, à élever sa construction sur des proportions calculées d'après la mesure des corniches, des frises et des autres ornements qu'il n'a pu repousser, et dont le développement donne celui de l'entablement, qui résulte lui-même de celui de la colonne. Ainsi c'est encore la colonne qui sert de type et de mesure aux édifices même de la décoration desquels elle a été systématiquement repoussée.

Il n'est donc pas bien étonnant de voir à la Madeleine, qui n'est autre chose qu'un temple antique porté à des proportions gigantesques, l'ordre corinthien du péristyle donner la proportion de tout le monument. Nous aurions souhaité, cependant, que l'étude de cet ordre eût été faite avec plus de discernement, et que l'architecte se fût préoccupé davantage du caractère particulier de son monument, et un peu moins des cotes déterminées par Vignole. Il résulte de cette disposition irrationnelle, un effet assez remarquable pour que nous le fassions observer particulièrement : c'est que l'église de la Madeleine, malgré l'importance de son développement, ne frappe pas au premier coup d'œil par la grandeur de sa masse, et, comme nous avons eu précédemment occasion de le faire remarquer, il faut s'être promené sous le péristyle, il faut avoir mesuré du pas les colonnes et les entrecolonnements, il faut avoir senti combien l'on est petit à côté de ces masses de pierre, pour avoir une idée exacte des dimensions réelles du monument. Cette singulière anomalie, qui diminue l'importance d'un édifice considérable lorsqu'on se met à distance pour le considérer dans son ensemble, est la conséquence naturelle de la préoccupation des formes et des proportions académiques. Vous avez beau grandir l'échelle d'un monument; si vous n'en modifiez pas les proportions, vous n'avez rien changé à son caractère ; et du moment où vous vous serez éloigné suffisamment pour que vous ne soyez plus immédiatement frappé de la grandeur du développement de ses détails, il ne vous paraîtra pas plus considérable que l'édifice plus restreint qui lui aura servi de modèle.

Les monuments antiques sont, comme chacun sait, de proportions assez restreintes, et si dans les époques de décadence on les a portés à des dimensions gigantesques sans modifier les rapports des éléments qui les constituent, on n'a obtenu de la sorte que des constructions d'un goût assez pauvre et assez misérable; aussi, malgré l'admiration traditionnelle des voyageurs, ces édifices gigantesques ne valent-ils certainement pas la peine qu'il faut se donner pour les aller voir.

Dans toute la grande époque de l'art romain, qui n'est, à tout prendre, qu'un art d'imitation et de seconde main, les artistes, qui n'avaient pas encore perdu le sentiment original de l'art qu'ils reproduisaient, n'ont eu garde de se fourvoyer de la sorte. N'osant pas modifier sensiblement les rapports des diverses parties de leurs modèles, ils ont mieux aimé redoubler les ordres et les échelonner les uns par-dessus les autres que de risquer d'en altérer le caractère essentiel en dépassant outre mesure leur proportion primitive. Craignant de s'écarter des rapports fixés dans l'application grecque, ils sont restés dans les dimensions habituelles de cette application. Ainsi on les a vus superposer deux et même trois ordres dans les palais, dans les basiliques, dans les amphithéâtres, plutôt que d'altérer les mesures de l'un des ordres ou de le porter à des dimensions exagérées.

C'est là, il faut en convenir, un exemple de circonspection très-louable et auquel nous ne saurions qu'applaudir; cependant, nous n'entendons blâmer en rien les artistes qui ont essayé de développer les ordres antiques sur une échelle plus considérable; seulement, nous aurions voulu qu'ils se fussent rendu compte des exigences résultant des dimensions nouvelles qu'ils leur attribuaient, et qu'ils en eussent étudié les proportions en raison de ces dimensions, comme les premiers architectes les avaient étudiées en raison de dimensions plus restreintes.

Cette reproduction incessante des ouvrages du passé, cette répétition servile des formules consacrées, sans tenir compte de la diversité des circonstances de leur application, ce manque général et presque absolu d'invention, est le vice capital des artistes contemporains; ils ne savent pas créer logiquement d'après l'observation de la nature et les règles du bon sens : ils passent continuellement, sans transition, de l'imitation minutieuse à l'innovation extravagante.

Au reste, ce n'est pas l'esprit d'innovation qui a dominé dans la direction des travaux de la Madeleine, c'est bien plutôt la manie de l'imitation poussée jusqu'aux dernières limites; et il n'y a guère, dans ce monument, de détail, même peu important, qui s'écarte sensiblement des mesures données par Vignole ou Palladio. Les colonnes, les bases, les chapiteaux, les entablements, corniches et architraves, les moulures et les modillons, les oves et les raies-de-cœur, tout est prévu, convenu d'avance. La frise est une frise de pacotille dont le motif banal est pitoyablement reproduit, et tout cela est exécuté d'une façon molle et arrondie, sans énergie et sans caractère.

Si nous passons maintenant à l'intérieur, nous trouvons une profusion d'or, de marbre, de marqueteries de toute sorte; l'œil ne sait où se reposer à travers cette confusion de bases, de chapiteaux, de moulures, de rinceaux, de rosaces, de corniches et d'archivoltes, et l'on est saisi d'une sorte d'éblouissement au milieu de cet entassement de marbres polis et d'ornements dorés.

Certes, nous ne sommes pas des partisans assez fanatiques de l'architecture monochrôme pour repousser d'une façon absolue l'application de l'or et du marbre à la décoration architectonique; mais il faut que cette application soit motivée, étudiée sévèrement et complétement subordonnée à l'effet général du monument. Or, c'est précisément le contraire qu'on peut observer à la Madeleine. On n'aperçoit d'abord que de l'or et des plaques de marbre, puis des colonnes, des murailles et des coupoles, puis enfin un intérieur qui pourrait être tout aussi bien une salle de bal ou de concert que toute autre chose, pourvu que ce ne fût pas une église.

D'un autre côté, tous ces marbres dansent sur les murailles auxquelles ils ont été appliqués; habituellement ils ne sont pas raccordés avec l'architecture et reliés à la plate-bande qu'ils décorent, et, à tout prendre, nous aurions souhaité qu'on les prodiguât beaucoup moins. Nous n'ignorons pas que ce sont là tous marbres français et qu'on a tenu à mettre en évidence les plus beaux échantillons des carrières des Pyrénées, mais nous

aurions préféré qu'on s'arrêtât un peu moins à cette considération, car, si bons Français que nous prétendions être, lorsque en sortant de la Madeleine nous visitons les salles basses du Musée et que nous jetons les yeux sur les socles, les piédestaux et les fûts de colonne qui s'y trouvent rassemblés, nous devons convenir que notre patriotisme ne nous aveugle pas jusqu'au point de nous faire donner la préférence aux marbres de notre pays.

L'ordre corinthien de l'intérieur n'est guère plus convenablement étudié que celui de l'extérieur; c'est toujours une application de proportions arrêtées d'avance, sans tenir compte des convenances auxquelles elles sont appelées à répondre; ainsi, pour ne citer qu'un seul détail, les corniches sont trop saillantes, car elles masquent la partie inférieure des tableaux existant sur les tympans qui les surmontent, et terminent disgracieusement les parties de l'entablement faisant saillie et reposant directement sur les chapiteaux. On nous répondra peut-être que la corniche était destinée à servir de passage pour aller et venir à cette hauteur tout autour du bâtiment, suivant les besoins du service; mais alors il ne fallait pas donner une pente aussi considérable, ni aussi dangereuse, ni surtout aussi peu nécessaire à sa face supérieure.

Pourquoi ne pas avouer la raison véritable de ces dispositions irrationnelles? On aura vu à l'extérieur de quelque édifice des corniches très saillantes, et l'on a cru à l'utilité de les appliquer intérieurement, sans songer que, dans le premier cas, cette inclinaison et cette saillie étaient calculées dans le but de faciliter l'écoulement des eaux et de les rejeter à une grande distance des murailles.

L'ordre ionien n'est qu'un rajustement maladroit et d'un effet pitoyable; il se trouve là on ne sait comment, tourne autour du chœur on ne sait pourquoi, et s'arrête aux piliers inférieurs sans y être raccordé le moins du monde. Les niches surmontées de frontons sont d'assez mauvais goût.

Nous ne dirons rien de l'étude des profils; ils sont disposés d'une façon tellement contraire à nos idées, que nous nous trouverions forcément entraînés dans une longue discussion dont la place n'est certainement pas à la fin de cet article.

NÉCROLOGIE.

M. WAGNER. — M. ALOYSE GEEFS.



Les arts viennent de faire une grande perte dans la personne de M. Wagner, mort victime d'un de ces cruels accidents qui se renouvellent si fréquemment à l'ouverture annuelle des chasses, et contre lesquels on ne saurait trop se prémunir. C'était un admirable ciseleur, qui nous était venu de Berlin en 1830, et qui, dès son arrivée à Paris, s'était jeté à corps perdu dans l'art du quinzième et du seizième siècle, et notamment dans le genre des nielles florentins, cultivés avec un immense succès lors de la Renaissance, oubliés depuis l'an 1600, et, chose remarquable, retrouvés chez les Russes, vers le commencement du dix-neuvième siècle. M. Wagner avait fait revivre en France l'art des Ballin et des Germain, dont la renommée fut si grande sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV; l'élégance, la grâce, la délicatesse, toutes les qualités les plus rares et les plus exquises dominaient dans ses riches compositions, et tout ce qui sortait de ses mains prenait aussitôt rang de chef-d'œuvre. Depuis Odiot père et Fauconnier, c'était le seul orfèvre qui eût l'intelligence intime des merveilleuses ressources de la ciselure, qui pût en activer les éclatants progrès, et le ministère l'avait si bien compris il y a cinq ans, qu'il l'avait promu au grade de chevalier de la Légion-d'Honneur. Qui ne se rappelle le magnifique livre de prières protestantes appartenant à Mme la duchesse d'Orléans, si vivement admiré à la dernière exposition de l'industrie; le coffret à bijoux de 1834, qui valut à son auteur la médaille d'or; le vase à vin de M. le duc de Luynes; les armes orientales; les vases sacrés que la reine des Français avait commandés à l'habile artiste, et le merveilleux camée formant miroir, acheté par l'empereur de Russie, pour le mariage de sa fille, la grande-duchesse, avec le duc de Leuchtenberg?

Ainsi les plus grands personnages de l'Europe ne dédaignaient pas de s'adresser à lui, et l'on se rappelle encore avoir vu dans ses ateliers cette infortunée princesse Marie, morte si prématurément, hélas! elle aussi, qui aimait à surveiller les travaux de son protégé, à lui prodiguer les encouragements, à lui venir souvent en aide, si bien qu'elle lui fit parfois les dessins de ses charmants ouvrages, entre autres des vases sacrés de la reine. Mgr. le duc d'Orléans avait ensuite dignement recueilli l'héritage du protectorat de son auguste sœur, et il se montra tout aussi généreux pour M. Wagner qu'il l'avait été pour M. Barrye, car il avait compris que M. Wagner, ainsi privé d'un guide si bienveillant et si éclairé, possédait un double titre à sa faveur presque royale. Dans un rang plus modeste, c'était la société d'encouragement, M. le duc de Luynes, M. le comte de Pourtalès, M. le baron Roger, qui s'empressaient autour de l'artiste et multipliaient les splendides commandes. Au moment de sa mort, M. Wagner s'occupait d'exécuter un pendant à son fameux vase de l'exposition de 1839, qui aurait représenté l'histoire des eaux, tout comme le premier figurait l'histoire des vins, et tous ceux qui le connaissaient s'attendaient à le voir se surpasser lui-même dans cette production nouvelle; il était dignement secondé dans ses brillantes créations par son beau-frère et associé, M. Mantion, sans contredit le plus habile lapidaire des temps modernes. Il est mort la veille d'un jour où il se proposait de donner une petite fête à sa famille et à ses amis, à la campagne, au château de la Saussaye, entre Corbeil et Arpajon. Le malheureux se trouvait à la chasse, et pour aider sa femme et sa fille à franchir une haie, il posa son fusil contre les broussailles. Le passage effectué, il voulut reprendre son arme et la saisit brusquement par le canon; le coup partit et lui traversa le cœur. M. Wagner allait bientôt être père d'un cinquième enfant! Quel triste avenir pour une famille si nombreuse et si durement éprouvée!

— Encore une mort à enregistrer; c'est celle d'un jeune artiste de vingt-trois ans, qui donnait les plus belles espérances, M. Aloyse Geefs. A douze ans, ce jeune sculpteur, qui

vient de s'éteindre après une longue et douloureuse maladie, avait remporté le prix de sculpture à l'Académie d'Anvers; à dix-sept ans, en 1835, il l'avait encore obtenu à l'Académie de Bruxelles; en 1837, sa statue d'*Épaminondas mourant* lui avait valu le prix du concours au Salon d'Anvers. A Paris, où il se rendit ensuite, M. Aloyse Geefs reçut, en 1838, dans deux concours différents, trois médailles de l'Académie des Beaux-Arts, pendant qu'on le couronnait à Gand pour un bas-relief représentant *la Belgique recevant des mains du Génie de l'Industrie le plan général du chemin de fer*. Depuis, M. Geefs a exposé, au dernier Salon de Bruxelles, un buste de la Béatrix de Dante; il a fait divers autres bustes et le bas-relief du monument de Rubens. A l'heure de mourir, il travaillait à un groupe intitulé *l'Enfant Jésus donnant la bénédiction au monde*, qu'il laisse inachevé. Sa mort a excité d'universels regrets parmi les personnes qui l'ont connu.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Le Vatican.

(SUITE.)



Pour chercher une autre œuvre, sinon supérieure, au moins égale, et que son genre tout différent mette à l'abri d'une comparaison directe, il faut que le spectateur se retourne, et, retrouvant un nouveau courage dans une admiration nouvelle, qu'il contemple avec loisir, avec amour, le vaste tableau de l'*École d'Athènes*. Là aussi se rencontrent un ensemble imposant, des groupes parfaits, des détails merveilleux, et je ne sais quelle force, quelle élévation, quelle sûreté magistrale, qui attestent la maturité du génie. Cinquante-deux personnages sont réunis dans cette scène immense, qu'encadre la perspective, tracée par Bramante, du plan primitif de Saint-Pierre. Une pensée les réunit, le culte de la philosophie, le culte de la sagesse et de la science (*sapientia*), que représentent les deux grands écrivains philosophiques de la Grèce, Platon et Aristote, lesquels semblent, du haut de l'amphithéâtre, présider l'assemblée. Près d'eux est le groupe de la Poésie, où l'on voit Homère entre Virgile et Dante, personnification des trois grandes épopées de la Grèce, de Rome et de l'Italie chrétienne. D'un côté, le groupe des Sciences; de l'autre, le groupe des Arts. Raphaël ne pouvait connaître les traits, devenus historiques, de plusieurs grands hommes, d'Homère, par exemple, dont on n'avait pas encore découvert les antiques effigies; il a dû les composer, les inventer d'après l'idéal qu'il s'en formait, comme s'il se fût agi de figures allégoriques, et certes, l'on ne doit pas regretter son ignorance. Quelques-unes de ces figures, et d'autres sans nom, sont les portraits d'hommes de son époque : ainsi Bramante est représenté sous les traits d'Archimède; Frédéric II, duc de Mantoue, est ce beau jeune homme qui met un genou en terre pour écouter une démonstration mathématique; enfin, sur le plan de gauche, en arrière de Zoroastre, que l'on reconnaît à sa couronne sidérale, se trouvent, comme dans la *Théologie*, Pérugin et Raphaël lui-même, un peu plus âgé, un peu plus homme fait.

Cette admirable fresque, l'une des plus grandes œuvres qu'ait produites l'art de peindre, est malheureusement menacée d'une destruction presque prochaine. Elle est plus dégradée, quoique plus récente, que la *Dispute du Saint-Sacrement*. Cela fait penser avec amertume que parmi les arts du dessin, celui qu'on nomme en premier lieu, et qui tient le premier rang, la peinture, a le malheur de s'exercer sur les plus fragiles matières, sur celles qui doivent céder le plus tôt à l'action dévorante du temps. L'architecte et le sculpteur, travaillant avec la pierre, le marbre ou le bronze, laissent des œuvres plus durables que celles du peintre. Dans l'art antique, le Parthénon rend encore témoignage du génie d'Ictinus et de Callicrates, et, sans être sortis du ciseau de Phidias ou de Praxitèles, l'*Apollon*, la *Vénus*, la *Diane*, la *Niobé*, toutes les statues, tous les bas-reliefs de la vieille Grèce, nous font assez comprendre ce qu'étaient le *Jupiter* de Corinthe et la *Minerve* d'Athènes. Mais Apelles, Zeuxis, Parrhasius, il faut les admirer sur parole. Rien d'eux, rien de comparable à eux n'est venu jusqu'à nous; leur nom, c'est tout ce qu'ils ont laissé. Dans la peinture même, il y a des genres plus fragiles que d'autres, et c'est précisément celui qu'on croyait le moins destructible, celui dont les œuvres devaient vivre autant que les édifices dont elles faisaient partie intégrante, comme une frise ou une corniche, c'est la peinture monumentale qui périt la première sous la main du temps. Les fresques, ces grandes et magnifiques pages de l'art italien, marchent à une rapide et complète destruction. A peine reste-t-il quelques parties visibles dans celles du Campo-Santo à Pise; la vaste et merveilleuse *Cène* de Léonard est à peu près anéantie; et voilà que le *Jugement Dernier*, que les *Chambres* et les *Loges* sont menacés du même sort. Ils tomberont bientôt en poussière, ou, s'effaçant chaque année de plus en plus, ils se perdront dans une ombre générale, comme le jour se perd dans la nuit.

La troisième fresque de cette salle fameuse est le *Parnasse*, autre grande composition, faite en imitation du goût et du style antique, c'est-à-dire avec une grande sagesse, mais plus froide que les autres, aussi bien dans le coloris que dans l'ordonnance. Des groupes de poëtes de divers âges sont mêlés à des groupes de muses, au milieu desquelles *stat divus Apollo*. Parmi ces poëtes, on retrouve Homère, encore entre Virgile et Dante, Pindare, Sapho, Horace, Ovide, Boccace, Sannazar, l'auteur à présent peu connu du grand poëme latin *De partu Vir-*

ginis, Pétrarque, et sa Laure vêtue en Corinne. La tradition rapporte qu'après avoir mis une lyre dans les mains d'Apollon, Raphaël substitua un violon à l'instrument antique, et pour expliquer cet anachronisme volontaire, on dit qu'il voulut ainsi flatter Léonard, qui, devenu vieux, s'était épris de passion pour le violon, dont il jouait avec succès. Peut-être Raphaël a-t-il voulu simplement mettre Apollon d'accord avec les anges et les chérubins chrétiens, qui, dans tous les tableaux italiens de la Renaissance, depuis Cimabuë et Giotto, se servent, non de lyres ou de harpes, mais de violons, pour exécuter les célestes concerts.

Vis-à-vis du ***Parnasse***, au-dessous de la fenêtre, est le tableau de la ***Jurisprudence***, que représentent allégoriquement les trois vertus compagnes de la Justice, noblement groupées dans une composition pleine de grandeur et de charme; et, pour que rien ne manque à cette salle, témoin de ses débuts à Rome, dont Raphaël voulut être l'unique décorateur, il y a peint jusqu'aux compartiments du plafond. Les quatre figures de la ***Théologie***, de la ***Philosophie***, de la ***Poésie*** et de la ***Jurisprudence***, rappelant toute la simplicité, toute la noblesse du style antique, resteront les inimitables modèles de l'allégorie sérieuse.

Camera di Eliodoro, tel est le nom de la troisième *chambre*, dont l'histoire d'Héliodore forme, en effet, le principal tableau. On sait que, d'après les livres saints, ce préfet ou général de Séleucus Philopator, roi de Syrie, chargé par son maître de saccager le temple de Jérusalem, fut arrêté sur le seuil par des anges, qui le battirent de verges. Raphaël faisait allusion, dans ce sujet, à l'histoire de son protecteur, le belliqueux Jules II, qui, mêlant l'épée laïque aux foudres religieuses, et montant lui-même à l'assaut, la cuirasse sur l'épaule, avait réussi à chasser tour à tour les Vénitiens et les Français du patrimoine de saint Pierre. L'allusion est évidente, puisque, dans ce temple de Jérusalem, ce n'est pas le grand-prêtre des Hébreux qui préside à la punition du soldat sacrilége, mais le pape des chrétiens, porté sur la *sella gestatoria*, et couronné de la tiare. Le groupe du pape et celui d'Héliodore renversé, que son armure de fer n'a pu protéger contre la force invincible d'un signe du messager divin, belle image de la supériorité de l'idée sur la force brutale, sont les deux plus belles parties de cette magnifique composition, qu'aucune autre de Raphaël n'égale pour la vivacité et le mouvement. Raphaël, au reste, qui l'a dessinée tout entière, n'en a peint que le groupe principal. Celui où se trouvent réunies plusieurs femmes est de Pietro de Cremona, l'un des élèves de Corrège; et le reste, de Jules Romain.

Jules II voulait sans doute remplir toute cette chambre. Si Raphaël a représenté, sur le panneau qui coupe la fenêtre, la ***Délivrance de saint Pierre***, c'est parce qu'avant d'occuper le siége apostolique, Julien de la Rovère avait le cardinalat de ***Saint-Pierre-ès-Liens***, héréditaire dans sa puissante maison.

Cette fresque est divisée en trois parties ou compartiments. Dans le premier, à droite, sont les soldats qui gardent l'entrée de la prison; dans celui du centre, saint Pierre, que l'ange vient éveiller; dans celui de gauche, encore l'ange et saint Pierre, qu'il emmène par un escalier tournant. L'effet principal de ces tableaux consiste dans la différence des lumières dont ils sont éclairés. Les soldats dorment aux sombres reflets d'une lampe, tandis que l'ange, lumineux comme un astre, apporte dans la prison une lueur éclatante. En imaginant, en exécutant un effet semblable, Raphaël a prouvé qu'il pouvait se jouer de toutes les difficultés de son art, même de celles qui tiennent plus spécialement à la couleur. Des critiques, ingénieux peut-être jusqu'à découvrir dans l'œuvre du peintre des pensées qu'il n'a pas conçues, ce que font souvent les commentateurs littéraires, ont cru reconnaître dans le visage de l'apôtre un mélange des traits du vieux Jules II et du jeune Raphaël. Celui-ci, disent-ils, aurait imité Apelles, qui, en peignant un dieu pour le temple d'Éphèse, aurait trouvé moyen de faire reconnaître à la fois dans cette image une mâle figure de Jupiter et un Alexandre au visage efféminé. Chacun peut s'amuser à vérifier jusqu'à quel point est fondée cette supposition.

C'est encore Jules II, en costume pontifical, qui, malgré l'anachronisme, préside au ***Miracle de Bolsena***, représenté dans l'une des fresques de cette chambre. Je crois qu'on donne ce nom de ***Miracle de Bolsena*** à l'aventure d'un prêtre qui, doutant de la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie, vit tout à coup, au moment de la consécration, jaillir de l'hostie du sang qui se répandit sur l'autel. Il y a dans cette fresque, très-animée aussi et très-dramatique, de beaux contrastes entre les diverses passions dont les groupes sont agités, et le coloris, principalement dans la partie supérieure, est d'une force et d'un éclat qui pourraient la faire attribuer aux Vénitiens.

Saint Léon arrêtant Attila aux portes de Rome est un sujet qui conviendrait certainement mieux à l'histoire de Jules II qu'à celle de Léon X, le pape lettré, mais timide, qui aima la paix autant que son terrible prédécesseur avait aimé la guerre, et qui fit reprendre le parasol à ses paisibles hallebardiers. Cependant c'est bien en honneur de celui-ci que Raphaël peignit sa fresque, un peu postérieure aux trois autres de la même salle. Il a fait de saint Léon le portrait de Léon X, derrière lequel il s'est encore peint lui-même en porteur de croix, et toujours avec son maître Pérugin. Le plus grand mérite de cette fresque, ou du moins celui qui saisit au premier regard, c'est le contraste bien entendu qui existe entre le groupe chrétien, celui du pape au milieu de son cortége, offrant le calme majestueux de la foi et de la résignation, et l'armée du roi Hun, pleine de désordre, où l'on voit régner tout ensemble la furie et l'effroi de barbares superstitieux.

La quatrième chambre, *sala di Costantino*, n'était qu'ébauchée par Raphaël quand la mort le surprit. Il avait seulement achevé les deux figures allégoriques de la ***Justice*** et de la ***Douceur*** (***la Giustizia e la Benignita***), admirables par l'expression, par la beauté, par le coloris même, d'une surprenante vigueur. Mais il avait tenté une innovation importante, celle de peindre à l'huile sur la muraille. En effet, son esquisse de la ***Victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius*** avait été revêtue, par son ordre, d'un enduit à l'huile sur lequel il devait peindre cette vaste composition. Jules Romain, chargé de la terminer, n'osa point continuer l'épreuve, et revint à la fresque. Cette bataille, où le dessin du maître a été religieusement respecté par son disciple, est probablement la plus grande peinture historique connue. On y trouve, dans l'ordonnance, tout le génie de Raphaël, assez puissant pour embrasser un tel ensemble, assez maître de lui pour faire régner l'ordre et l'harmonie au milieu des détails désordonnés d'un combat. Quant à l'exécution, qui fait grand honneur à Jules Romain,

on pourrait lui reprocher une couleur un peu trop crue, trop dure et trop sombre; mais Poussin faisait remarquer que, dans un sujet semblable, ces défauts, peut-être volontaires, pourraient être pris pour des qualités.

Raphaël avait aussi dessiné l'esquisse du *Baptême de Constantin*, où l'on reconnaît bien, dans la composition, sa main toute-puissante. La peinture, faiblement exécutée, est de son élève Giovanni Francesco Penni, appelé *il Fattore* ou *il Fattorino*, parce qu'il était chargé des affaires de la maison, dont Raphaël ne prenait pas grand souci. Quant à l'*Apparition du Labarum à Constantin*, qui fait le pendant du *Baptême*, on croit que l'œuvre entière, esquisse et peinture, appartient à Jules Romain. C'est l'un des ouvrages où il a montré le plus de hardiesse et de vigueur. Le lointain de ce tableau offre la vue de quelques-uns des édifices de la Rome de son temps. C'est un anachronisme permis. Mais on ne s'explique point par quelle fantaisie d'artiste il a placé dans un angle cet affreux nain qui s'efforce d'enfoncer un riche casque sur sa tête difforme. C'est Thersite endossant les armes d'Achille. Et pourtant cette figure est célèbre par sa laideur même. Elle est peut-être le premier exemple du grotesque se mêlant au beau, moyen facile et dangereux d'arriver à l'effet par le contraste, et duquel on n'a que trop abusé.

Il serait injuste de ne point mentionner les grisailles du soubassement de cette salle et de la précédente, exécutées avec une grande perfection par Polydore de Caravage. Elles complètent l'ornement de ces *chambres* fameuses, desquelles on me pardonnera d'avoir parlé plus longuement peut-être que de toute autre collection de peintures, en faveur de leur importance et du nom de leur divin auteur.

(*La suite au prochain numéro.*)

L. VIARDOT.

MÉMOIRES
BIOGRAPHIQUES, LITTÉRAIRES ET POLITIQUES
DE MIRABEAU,

Ecrits par lui-même, par son père, son oncle et son fils adoptif.



Il n'est pas en France de nom plus populaire, parmi les nombreux admirateurs des grandes conquêtes politiques et civiles de l'Assemblée Constituante, que le nom de Mirabeau, et pourtant jamais biographie ne fut moins complète et moins impartiale que celle du magnifique orateur qui brilla d'un éclat si vif et si durable dans l'histoire de notre première révolution. Son influence fut immense, et il devait en être fatalement ainsi, car les hommes de génie sont faits pour les temps de labeur social et d'ébranlement universel; mais il a eu le sort de toutes les nobles individualités qui surgissent aux époques de transition. Vainqueurs et vaincus, tous l'ont marqué au front du sceau de leur injuste colère, ceux-ci pour avoir renversé, ceux-là pour avoir voulu fonder. Son rôle fut périlleux et ingrat, quoiqu'il soit resté singulièrement poétique pour la postérité, et l'anathème a longtemps pesé sur lui, parce qu'aux partisans de l'ancien régime il avait tout enlevé, et qu'aux révolutionnaires futurs il s'était mis en mesure, lorsque la mort vint le surprendre, de résister avec une étrange vigueur. Des deux parts la haine lui revenait de droit, et il sentait profondément cette inévitable tendance des passions humaines quand il s'écriait dans son langage si plein d'images : « La popularité que « j'ai ambitionnée, et dont j'ai eu l'honneur de jouir comme « un autre, n'est pas un faible roseau; c'est dans la terre que « je veux enfoncer ses racines sur l'imperturbable base de la « raison et de la liberté. » Si l'on n'avait par trop abusé de l'Empereur, l'occasion serait belle pour établir, en vertu de la loi des similitudes et des contrastes, une sorte de parallèle entre ces deux vastes intelligences, qui, à quelques années de distance, ont si puissamment agi sur les destinées de leur pays. Mirabeau fut le père de la Révolution, Napoléon l'héritier nécessaire; le premier détruisit le passé sans retour; le second fonda le présent; l'un fut l'ardent promoteur des grands principes de la société actuelle, l'autre en réalisa énergiquement l'application; celui-là essaya de sauver la monarchie par l'établissement d'une constitution; celui-ci restaura le despotisme, mais il prépara les jours meilleurs du système représentatif par l'affermissement de l'ordre et de l'égalité, et la consolidation des triomphes civils. Tous deux grandirent seuls, et tous deux ont prêté généreusement aux commentaires, fourni le sujet des plus bizarres et des plus menteuses biographies. L'Empereur a été exalté dans l'origine, et l'avenir a commencé pour lui de bonne heure, sous les auspices du panégyrique. L'orateur de la Constituante a été amoindri et déprimé comme à plaisir par ses biographes, qui lui ont imputé sans motifs les plus monstrueuses exagérations, qui ont pris à tâche de dénaturer et de grossir jusqu'à l'absurde ses déplorables erreurs de jeunesse. L'histoire de sa vie privée restait à faire; elle ne pouvait être écrite impartialement, grâce aux calomnies si longtemps prodiguées à sa memoire, que sur des documents authentiques, sur des correspondances de famille, et il était urgent de rétablir les faits, de rendre à Mirabeau la justice dont on l'avait impitoyablement déshérité. Un seul homme était en mesure de réparer le mal, de réhabiliter le grand homme, de mener à bonne fin cette œuvre laborieuse, et il s'est acquitté de ce devoir avec un zèle, un dévouement, un amour, dignes des plus chaleureux éloges. Cet homme, honorable et consciencieux s'il en fut, c'est le fils adoptif de Mirabeau, M. Lucas-Montigny, qui a mis à profit les volumineux papiers de son illustre père, dont il est l'unique dépositaire, et qui a consacré à cet immense dépouillement plusieurs années de sa vie. La première édition de son ouvrage a paru en 1834; le tour de la seconde est aujourd'hui venu. C'est là, comme on peut le croire, une publication intéressante et curieuse au plus haut degré; Mirabeau s'y trouve tout entier, tel qu'il a vécu, tel qu'il s'est peint lui-même, ou que l'ont jugé les membres de sa famille, et parmi eux, son père et son oncle, tel que n'ont pu le montrer les historiens antérieurs, inté-

ressés au mensonge, ou peu soucieux du vrai, dont les ouvrages fourmillent tout au moins de fautes grossières, lorsqu'ils ne sont pas entachés d'une insigne mauvaise foi.

Le récit de M. Lucas-Montigny commence par un brillant et rapide aperçu sur cette noble et puissante famille des Mirabeau, qui, chassée de Florence à la suite des Gibelins, vers le milieu du treizième siècle, vint s'établir dans la Provence, et y acquit tout de suite un haut renom. Nous n'avons pas plus que l'auteur de cette courte notice, qui n'est autre que Mirabeau lui-même, la prétention de dresser une table généalogique, et de faire passer sous les yeux du lecteur la longue série des gentilshommes qui vécurent depuis Azzucius Arrighetti jusqu'à notre héros. Il est seulement un homme dont la biographie mériterait à elle seule un gros volume, si l'on n'était arrêté par le défaut d'espace. C'est une belle et imposante figure que celle de Jean-Antoine Riqueti, marquis de Mirabeau, personnage vaillant et généreux, irascible et altier, singulièrement despote dans l'intérieur de sa maison, aussi respecté de ses vassaux que redouté de ses ennemis en rase campagne, ami intime du duc de Vendôme, qui avait en lui une entière confiance, militaire expérimenté, et doué d'un admirable coup d'œil, auquel il n'a manqué qu'un digne historien pour figurer avec honneur à côté des plus illustres officiers du règne de Louis XIV.

Tel fut l'aïeul de Mirabeau, le père de l'*Ami des hommes* et du bailli, si connus tous deux, et qui se peignent si véridiquement eux-mêmes dans cette longue correspondance de cinquante ans, dont M. Lucas-Montigny a inséré de nombreux et curieux fragments dans les *Mémoires*. L'un, c'est le bailli de Mirabeau, de l'ordre de Malte, successivement garde de l'étendard dans les galères, enseigne, lieutenant, capitaine de vaisseau, gouverneur de la Guadeloupe, inspecteur-général des garde-côtes de Saintonge, Picardie, Normandie et Bretagne, général des galères et commandeur de Sainte-Eulalie dans le Rouergue; cœur droit et pur, marin habile et renommé, homme spirituel et sensé, instruit et vertueux, sensible et bon, du reste austère dans la forme, profondément religieux, et d'une fermeté fière et inflexible, selon l'expression de M. Lucas-Montigny. L'autre, c'est le marquis de Mirabeau, père de l'illustre orateur de l'Assemblée Nationale, d'abord chevalier de Malte, enseigne, puis capitaine de grenadiers au regiment de Duras, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, et devenu depuis un infatigable inventeur de théories agricoles dans l'intérêt du sol et des cultivateurs, un philanthrope ardent et emporté, qui n'eût sans doute pas manqué de se proclamer négrophile quelques années plus tard; mélange bizarre d'obstination et de mobilité, de despotisme et de bonhomie, de sévérité et de faiblesse; esprit vif et vaste, mais fort maladroitement spéculatif, et toujours dupe dans l'application; panégyriste instinctif du passé et ne jetant qu'avec effroi les yeux sur l'avenir, en dépit de la hardiesse et de la nouveauté de ses principes; orgueilleux de la noblesse et de l'antiquité de son nom, lui qu'on avait surnommé l'Ami des hommes, et qui rêvait l'égalité dans ses moments de loisir; grand écrivailleur, lui qui disait avec une amertume si bien sentie : « La province, totalement conquise « par l'écritoire, contient plus d'animaux armés de plumes, « que vingt-deux royaumes bien policés n'en devraient ren- « fermer, espèce la plus venimeuse et la plus épidémique pour « un seigneur; » lui qui applaudissait de si grand cœur aux sanglantes et dédaigneuses épigrammes du loyal et intraitable bailli s'écriant, dans un accès de gentilhommerie chevaleresque : « Voir succéder des drôles armés de plumes à des « hommes armés de fer! » et vouant impitoyablement au chasse-coquin, c'est-à-dire au bâton, « la clique plumassière, écri- « vassière et littéraire. »

L'heure de Gabriel-Honoré est venue; les vœux du marquis sont comblés, et sa *postéromanie*, comme il le disait pittoresquement lui-même, est satisfaite; un fils lui a été donné qui, destiné à être le plus ingambe des jeunes gens et le plus éloquent des hommes de son siècle, fait son entrée dans le monde avec un pied tordu et la langue enchaînée par le filet, mais possédant une tête d'une dimension énorme et doué d'une extraordinaire vigueur. L'enfant, atteint à trois ans d'une petite vérole très-maligne qui laissa de profondes cicatrices sur son visage, grandit rapidement dans la maison paternelle sous la surveillance d'un serviteur fidèle, qui cultive en même temps ses facultés naissantes : « Le marmot est tout à coup devenu « espiègle, écrit le marquis, fort questionneur et fort agissant; « il donne de l'occupation, mais nous le guettons, et il est dans « des mains excellentes. » M. Lucas-Montigny suit pas à pas l'enfance et surtout la jeunesse de Mirabeau, depuis les premiers jours jusqu'à son entrée dans la vie publique, grâce à la correspondance volumineuse et non interrompue du père et de l'oncle; il va nous raconter en détail les interminables orages et les malheurs immérités de cette adolescence fougueuse; il essaiera de nous expliquer le mystère de ces persécutions de famille si peu motivées et qui commencent de si bonne heure, de cette antipathie déraisonnable et souvent odieuse qui s'acharne sur un fils plein de nobles qualités, mais d'une nature exubérante et passionnée, dont une douceur continue, intelligente et réfléchie eût suffi pour prévenir les dangereux excès; il passera en revue tous les incidents de cette existence si riche en erreurs et en fautes de toute sorte, si brillante, si aventureuse et si cruellement agitée. Il nous présentera l'enfant déjà méconnu par le cœur de son père, l'adolescent accablé de punitions injustes, telles que les autorisait alors la tyrannie domestique, déshérité de l'affection de ses proches, dépouillé de son titre héréditaire et affublé du nom obscur de Pierre Buffière, annonçant cependant de grands talents au milieu de ces perpétuelles tracasseries, étudiant avec ardeur les langues anciennes et modernes, abordant tout à la fois et avec le plus grand succès les mathématiques, le dessin géométral, la musique, le chant, l'équitation, l'escrime, la danse, la natation, la paume; puis le jeune homme abandonné à l'emportement de son caractère et de ses passions, en proie aux exigences de ses créanciers, que son père a brutalement refusé de désintéresser; privé de correspondre avec ce dernier, enveloppé dans le triste réseau des dissensions conjugales du marquis et de la marquise, femme altière, impérieuse et acariâtre, dont le procès en séparation causera plus tard un grand scandale, et qui, elle aussi, poussera l'aveuglement jusqu'à le traiter de mauvais fils. M. Lucas-Montigny nous montre ensuite Mirabeau entrant au service militaire sous le marquis de Lambert, espionné par un vieux domestique, qui est l'âme damnée de son père, s'attirant la colère de celui-ci par une misérable perte de quarante louis au jeu, s'échappant de son corps par suite des criantes injustices de son colonel, qu'il avait supplanté dans le cœur d'une jeune fille; enfermé à l'île de Rhé; sortant de prison pour aller guerroyer en Corse, où il s'attire aussitôt

l'estime et l'amitié de ses chefs ; rentrant en grâce auprès du bailli, dont il capte la bienveillance par le charme et les rares séductions de son esprit ; puis investi d'une charge de capitaine de dragons dont il n'exerça jamais les fonctions ; rappelé enfin par son père qu'il va retrouver dans le Limousin, et qu'il se met à aider dans la gestion de ses affaires de toute sa brûlante activité.

Présenté bientôt à Versailles, il y est favorablement accueilli, et l'avenir semble s'offrir désormais sous de meilleurs auspices. Mais à quelque temps de là, son mariage avec mademoiselle de Marignane, en augmentant ses embarras pécuniaires, vient brusquement donner lieu à de nouvelles et plus implacables rigueurs. Criblé de dettes et sans aucun moyen de pourvoir à sa libération, il est frappé d'une sentence d'interdiction que le marquis a sollicitée ; enfermé au château d'If, à l'entrée du port de Marseille ; puis, à la suite d'une évasion, motivée par le désir de venger une injure de famille, transféré au fort de Joux, près de Pontarlier, sur les frontières de la Suisse. Là, le prisonnier, séparé de sa femme, qui n'a pas voulu le suivre dans l'exil, s'éprend d'une belle passion pour la jeune et belle épouse d'un vieux président, que cet amour a rendue célèbre. Après plusieurs mois d'une lutte sincère, mais dont le dénouement était inévitable, tous deux s'échappent et vont se réfugier en Hollande, où M. Lucas-Montigny nous les dépeint brièvement, vivant dans la plus douce intimité, entourés de toutes les félicités d'une affection ardente, malgré les ennuis et les chagrins même de la pauvreté dont n'avaient pu les garantir la plume et le travail obstiné de Mirabeau. Un beau jour enfin, ils sont arrêtés tous deux en vertu d'un acte d'extradition, et l'amant est confiné au donjon de Vincennes, la maîtresse déposée dans une maison de discipline, tristement connue à Paris. A Vincennes, la séduction de Mirabeau reprend son irrésistible empire ; il se concilie ses gardiens et ses supérieurs, il écrit lettres sur lettres, volumes sur volumes, remue les indifférents, intéresse tout le monde à sa délivrance, et parvient péniblement, après une longue détention de quarante-deux mois, à recouvrer la liberté, à désarmer l'aveugle colère de son père, à émouvoir l'opinion publique en sa faveur. Bientôt il se transporte à Pontarlier, et il s'y constitue encore prisonnier, pour faire purger sa contumace, car, au temps de son départ pour la Hollande avec Sophie, il avait été accusé de rapt et condamné à mort. Là, il effraie ses adversaires par son audace, par l'éloquence de ses plaidoyers, par la vigueur inouïe de sa défense, et une transaction intervient, dont il a dicté toutes les conditions. Puis il s'agit, auprès du parlement de Provence, de contraindre judiciairement à une réunion sa femme séparée de lui depuis nombre d'années, et grâce aux nombreuses alliances des Marignane, il est vaincu dans cette instance nouvelle, en dépit de l'évidente justice de sa cause. Mais le temps des épreuves est passé ; le despotisme paternel s'est lassé ; l'attention est désormais fixée sur ce personnage extraordinaire, autour duquel n'ont cessé de surgir tant de malheurs et d'iniques persécutions ; la vie privée est finie et la vie politique commence. Mirabeau a atteint sa trente quatrième année.

Toute cette première partie du récit de M. Lucas-Montigny, dont le résumé ne peut être ici, faute d'espace, qu'une sèche et aride nomenclature, est pleine d'enseignements comme l'histoire, et intéressante comme un roman, grâce au judicieux entrelacement des citations et des anecdotes. M. Lucas-Montigny professe une vénération filiale pour son héros, mais aussi un respect religieux et digne pour la vérité, et dans son légitime désir de réhabilitation, il n'a jamais été jusqu'à dissimuler une seule de ses erreurs et de ses fautes, convaincu que le nom de Mirabeau ne pouvait que gagner à la franchise des aveux. Un fait bien remarquable nous a frappé, c'est la pudeur de sa narration, la retenue si rare dont il a usé envers le lecteur, contrairement à tous ses devanciers, le soin qu'il n'a pas un instant négligé d'éviter tout développement scandaleux ou inutile. L'un des plus grands attraits de ces *Mémoires*, c'est l'intelligente insertion des fragments de lettres du bailli, du marquis et de Mirabeau lui-même, qui écrivent tous trois avec une verve, un esprit et une originalité sans pareils ; c'est encore le choix habile de ces renseignements de famille qui éclairent si vivement les divers incidents du livre, et forment une chaîne non interrompue jusqu'au jour où la vie du futur tribun de l'Assemblée Nationale commence à appartenir de plein droit à l'histoire de la grande Révolution.

La seconde partie traite des nombreux ouvrages de Mirabeau, dont l'activité intellectuelle fut si étrange et si universelle, qui écrivit sur tout et partout, en prison, chez son père, en Hollande, où il gagnait son pain à la sueur de son front, à Paris, en Provence, en Angleterre, en Allemagne ; qui publia de gros et de petits volumes, des théories politiques, économiques et financières, des mémoires à consulter dont le succès fut immense, et de brillants plaidoyers pour de pauvres diables ; qui éprouvait un irrésistible besoin de dépenser son énergie et sa fougue la plume à la main, et travaillait souvent de douze à quatorze heures par jour. M. Lucas-Montigny en fait une analyse rapide et substantielle, sachant distinguer avec une impartialité sévère les systèmes ingénieux, mais erronés, des aperçus féconds, la partie forte de la partie faible, la stérile utopie des possibilités de la réalisation ; et l'on retrouve là le germe de toutes les heureuses améliorations que la Révolution a effectuées et auxquelles Mirabeau prit une si grande part ; cet homme universel n'avait pas même oublié la question des embellissements de Paris.



Puis vient, en dernier lieu, la vie politique de Mirabeau, dont le développement, si riche en événements grandioses, nous entraînerait trop loin, et dont l'ensemble est d'ailleurs familier à tous ceux qui ont étudié les magnifiques scènes de l'époque. M. Lucas-Montigny suit son père adoptif pas à pas et nous fait assister à toutes les belles journées de son orageuse carrière ; il explique pertinemment sa pensée ; il raconte, en homme complétement initié au but et au choix de moyens du célèbre orateur, ses discours et ses actes ; il pénètre dans le mystère de ses idées, et nous révèle le grand secret de cette reconstitution sociale et monarchique que Mirabeau avait rêvée, et dont l'avenir brusquement tranché lui arracha à son lit de mort de si prophétiques paroles. Nous n'accompagnerons pas l'auteur des Mémoires, nous l'avons dit, à travers toutes les phases de cette existence si remplie, dans un temps où l'on vivait tant et si vite, et où le tribun populaire vécut à lui seul plus que tous ses contemporains. Que de faits accomplis depuis le moment où il put marcher seul et sans entraves domestiques jusqu'à celui où il s'éteignit entouré de l'admiration la plus ardente et la mieux méritée ! Que de haines surmontées et de passions péniblement éteintes ! Que de secousses et de boule-

versements imprévus ! Certes, la vie de ce génie extraordinaire est curieuse, et, telle que l'a écrite M. Lucas-Montigny, appuyée sur des preuves irrécusables, noblement comprise dans ses moindres détails, elle est fertile en leçons non moins que précieuse pour les historiens; elle fait naître la conviction intime que Mirabeau a été indignement calomnié par ses nombreux ennemis et ses ignorants biographes; elle ne peut qu'inspirer une sympathie profonde pour ce grand homme, qui eut tant de peine à se faire accepter, qui eut à se reprocher de graves égarements, mais dont le cœur resta bon et généreux jusqu'à la fin. Ajoutons que c'est un beau monument que ce livre, œuvre de la reconnaissance filiale, et que M. Lucas-Montigny, en soulevant le voile qui couvrait les trente-quatre premières années du fils de l'*Ami des hommes*, en lui rendant justice, en nous le présentant, comme dans un miroir fidèle, avec le vaste cortége de ses erreurs et de ses vertus, n'a pas moins mérité de la France que de son père adoptif, car Mirabeau compte au premier rang dans le bataillon sacré de nos gloires nationales.

U. LADET.

L'ARTISTE EN PROVINCE.

LA CREUSE.



En suivant la route directe qui mène de Paris à Toulouse, on ne voit changer la physionomie monotone du paysage qu'au moment où, après avoir traversé les plaines de l'Orléanais, de la Sologne et du Berri, on touche aux confins de la Vieille Marche. C'est là, au centre de la France, que le tableau de la nature prend tout à coup un autre aspect; en même temps, les mœurs, les coutumes et les dialectes des méridionaux commencent à se retrouver; on est heureux de sortir de ces lignes froides qui glissent sous le ciel et s'étendent à l'horizon sans que l'œil aperçoive d'autres accidents que ceux produits par quelques massifs de bois clair-semés, ou par l'ombre flottante que les nuages jettent sur la plaine; aux bords à peine couverts de la Loire, du Cher et de l'Indre, à cette gamme de tons si pauvre, qui passe du jaune clair au vert tendre, succède un mouvement énergique de terrains où la lumière se joue en effets inattendus, pleins de vigueur et de variété. Les eaux, plus vives, courent plus rapides dans leurs lits profonds et ombragés; ce sont les Deux Creuses, le Taurion, la Gartempe, la Sedelle, rivières qui prennent de temps à autre les allures furieuses des torrents, et s'épanchent à grand bruit entre des gorges sinueuses d'un dessin ferme, qui est accentué par des masses de roches granitiques où s'accroche une végétation âpre et sauvage. Sur les versants moins rapides, on voit s'élever en amphithéâtre d'antiques forêts, où les chênes, les hêtres et les châtaigniers, arbres aux fortes ramures, s'étendent, mélangeant les nuances foncées de leur feuillage aux teintes pâles qui couronnent les trembles et les frêles bouleaux. A côté d'un petit site boisé, c'est une vaste bruyère semée de grandes roches, puis ce sont des champs de seigle et de sarrasin, ou d'étroites vallées d'une extrême fraîcheur, qu'il suffit de fermer à leur gorge pour en faire autant de petits lacs. Ces prairies naturelles ou de fonds, comme on les appelle en Marche, sont des terrains fertiles, parce que les pluies leur apportent incessamment toute la terre végétale qui se forme sur le flanc des coteaux. D'ailleurs, hormis ces pâturages, l'agriculture n'est guère florissante dans un pays où les laboureurs ont conservé la charrue décrite par Virgile. L'ingénieux instrument aratoire de M. Dombasle, qui fait merveille dans les terres grasses et fertiles, creuse ici trop profondément ce maigre sol, où tantôt il va chercher le tuf et tantôt rencontre des bancs de granit. — Jusqu'à présent tout semble concourir à conserver l'état primitif de cette nature sauvage, et le spirituel Charles Nodier, dans son voyage en France, après l'avoir décrite avec cet art d'observateur qu'on lui connaît, s'écrie : Voilà une province qui est destinée, pour longtemps encore, à faire le bonheur des artistes et le désespoir des agriculteurs. Depuis cette époque, depuis Jean Froissard lui-même, qui peint avec amour, dans sa vivante *Chronique*, les lieux où s'accomplirent les derniers faits d'armes de son héros Jean Chandos, la Marche a toujours été une terre bien aimée des artistes. George Sand, qui habite dans son voisinage, y a fait vivre Simon. — Jules Sandeau, qui y est né, la représente avec une fidélité plus heureuse dans *Madame de Sommerville*, ce délicieux roman où la nature apparaît si belle. Une des plus fraîches compositions qui soient sorties de la plume de Mme Emile de Girardin, elle la doit à son séjour au Verger. N'oublions pas, dans ce petit nombre d'élus, notre compatriote Henri Delatouche, qui a chanté, il y a longtemps, en beaux vers, le site de Crozant. Après ces grands maîtres, de plus jeunes muses sont venues, à leur tour, puiser leurs inspirations à la même source, et c'est un devoir en même temps qu'un plaisir pour nous, de citer en si belle compagnie les noms de nos amis Lecler, Rousseau, Ducros, Lagoutte, Thévenot, etc.; pléiade douce et lactée, brillant, il est vrai, d'un modeste éclat dans un cercle restreint, mais qui du moins a le mérite de s'être tenue à l'écart de ce scandaleux trafic de passions et de vices qui fait toute la célébrité d'une certaine littérature. D'ailleurs, la province, en général, c'est une justice qu'il faut bien lui rendre, n'approuve ni ne comprend ces excès littéraires; l'instinct de curiosité, qui d'abord la portait à connaître ces dangereuses productions, en est las outre mesure. On ne veut pas dire que le monopole du goût soit un privilége qui s'exerce à cent lieues de la capitale; à Dieu ne plaise! non plus qu'on veuille faire de ce petit coin bien oublié, bien ombragé de la vieille Aquitaine, une terre peuplée de souvenirs classiques; il n'en est rien, mais là plus qu'ailleurs peut-être, en ouvrant les yeux en face de ces riches accidents de lumière et d'ombre, de ces belles eaux, de ces vastes forêts, de ces grandes roches granitiques, on sent naître dans son âme un profond désir d'être poëte ou peintre. — Les littérateurs dont nous avons parlé ont manifesté, en d'excellentes pages, ces impressions que nous serions impuissant à rendre après eux; et puis nos lecteurs ont encore, à ce sujet, une excellente source d'informations bien plus précises que les nôtres, et plus vraies peut-être que celles des littérateurs: ce sont les admirables paysages que Jules Dupré, Rousseau, Jules André, Jeanron, Veillat, sont allés chercher sur les bords

des Deux Creuses. Toutefois, aucun de ces jeunes artistes qui, par leur manière de choisir la nature, sont les représentants d'une école nouvelle de jour en jour plus goûtée, n'a encore rendu les grands sites des deux Marches; ce sont les fraîches vallées avec les chaumières, les pâturages un peu couverts de broussailles, les lisières des bois, qui jusqu'à présent sont leurs motifs de prédilection. Mais combien Rubens eût aimé ces lointaines et sinueuses perspectives qui s'échelonnent, les unes dans l'ombre, les autres dans la lumière! Combien Salvator eût aimé nos rochers buissonneux, d'un ton sévère, tantôt surplombant, tantôt s'élevant en assises hardies sur les flancs des coteaux! Mais pour rendre dans une même composition pittoresque la vraie physionomie de cette nature, il faudrait être à la fois Ruysdaël, Salvator et Rubens.

Je me suis reposé sous un massif de chênes, dans un paysage qui, s'il était fidèlement copié, représenterait, par son ordonnance et son style, cette combinaison supposée de trois grands maîtres mettant la main au même tableau. Dans les Alpes, dans les Pyrénées, qui sont un magnifique spectacle, la nature ne se trouve pas ainsi composée; elle se présente sous un aspect trop grandiose, trop indépendant des ressources de l'art, pour être jamais bien rendue. Quel artiste oserait lutter contre ces immenses effets, contre ces grandes et simples formes de montagnes perdues dans l'éclat du ciel! Il faut aux artistes une nature où la vie soit possible, où la variété et l'harmonie se montrent sans effort. Telle est aussi la Marche, que George Sand appelle une Suisse de poche; dénomination, il faut le dire en passant, qui n'est ingénieuse et juste qu'à demi; la Marche, pour ce qui est de la végétation, ressemblerait plutôt à l'Écosse qu'à la Suisse. Sous le rapport du mouvement des terrains, George Sand a raison. Mais le lecteur nous permettra de clore ici cette partie descriptive de notre travail; maintenant que nous avons esquissé le paysage, nous allons lui donner son caractère en histoire, y mettre des figures et des fabriques. Sans nous préoccuper ici des questions de races, si fort à la mode aujourd'hui, nous dirons que le département de la Creuse faisait partie de cette fédération de peuples qu'au temps de César on appelait la Gaule chevelue. — Sous le régime féodal, les deux Marches, haute et basse, étaient, par leur situation, entre des provinces plus riches, et par leur nature sauvage, coupée et boisée, un pays peu sûr, peu facile à parcourir, où la justice passait après la force. C'était un refuge de routiers et de mécontents, hérissé de châteaux, dont les châtelains étaient d'autant plus hargneux qu'ils étaient très-pauvres. Pour contre-balancer l'influence de ces donjons infernaux, de nombreux couvents s'élevèrent dans leur voisinage. Jugez de la misère qui dut peser sur la classe des laboureurs: les deux Marches connurent la féodalité dans toutes ses horreurs, et elle y périt d'elle-même par ses propres excès. Le Mauprat, de George Sand, donne une idée très-exacte de l'état de quelques familles nobles de la Marche avant la Révolution. Seulement, il y a dans ce tableau, d'ailleurs très-vrai, un anachronisme de cent ans au moins; dès la fin du seizième siècle les anciennes familles s'étaient expatriées, étaient éteintes ou ruinées; leurs terres, après avoir été morcelées, avaient été acquises, la plupart, par des familles bourgeoises anoblies; ces savonnettes à vilain furent entraînées dans le parti de l'émigration par ce qui restait de la vieille noblesse. Ainsi la Révolution ne trouva rien à faire dans un pays où la révolution s'était faite depuis longtemps. La guillotine de 1793 ne moissonna qu'une seule tête, et fût restée vierge sans l'imprudence d'un gentilhomme émigré qui, au plus fort de la Terreur, osa revenir dans ses domaines. La population, qui, depuis la féodalité, a dû considérablement s'accroître dans la Marche, se compose en grande partie de propriétaires s'occupant d'agriculture, et d'ouvriers constructeurs, charpentiers, tailleurs de pierre, maçons, qui s'expatrient tous les ans au nombre de trente mille et viennent ch rcher à Paris une existence que leur refuse une terre ingrate.

Qu'on nous passe ces détails de statistique, nous allons arriver tout d'abord à la question d'archéologie.

La religion des Celtes a laissé de nombreuses traces sur le sol, où plus tard l'invasion romaine laissa de magnifiques débris. Un archéologue distingué, membre correspondant de l'Institut, M. Baraillon, a décrit, dans plusieurs savants mémoires, nos dolmens, nos menhirs et nos tombelles. Quant à nos monuments gallo-romains, ils sont encore, à peu de chose près, inédits. Nous verrons pourtant qu'on s'est occupé de les classer et de les conserver, et qu'une société d'antiquaires s'est établie au chef-lieu du département dans ce louable but; mais cette société naissante et pleine de bon vouloir n'est pas riche, même en se cotisant; il faudrait que le conseil-général, qui vient de s'assembler, contribuât, par le vote de quelque allocation pécuniaire, aux premiers frais de cette intéressante fondation, destinée à produire d'heureux résultats, si on préjuge de son avenir par ce qu'elle a déjà pu faire avec de très-modiques ressources. La civilisation du Moyen-Age est. comme la civilisation romaine, représentée dans la Marche par de beaux spécimens d'architecture civile, militaire et religieuse; ce sont des constructions d'un magnifique granit bleu, qui ont eu moins à souffrir des outrages du temps que de la barbarie des hommes. La période du style gothique fleuri s'y trouve à peine représentée, à cause du caractère de sévérité des matériaux, qui ne comportait pas une ornementation capricieuse; d'ailleurs, pour la plupart, les églises et châteaux sont antérieurs au treizième siècle. Les édifices construits depuis cette époque jusqu'à celle de la Renaissance, conservent toujours quelque chose de la simplicité majestueuse du style latin ou lombard. On voit, au premier coup d'œil, que dans ce pays l'ogive a eu de la peine à se substituer au plein-cintre, l'arc-boutant au robuste contrefort, et l'on comprend que, pour opérer ce changement dans la construction, il eût fallu, de propos délibéré, détruire des monuments d'une admirable solidité, dont quelques-uns, à l'état de ruines, résistent depuis la révolution française aux efforts que font les paysans pour leur arracher de belles pierres comme on n'a plus la patience d'en tailler depuis l'abolition des corvées. Ces honnêtes paysans reprennent, disent-ils, leur bien où ils le trouvent; puis, ils enfoncent avec acharnement leurs coins dans ces larges murs en maudissant la conscience et la bonne foi que mettaient nos aïeux dans leur besogne de maçons. Cette lutte de tous les jours a particulièrement été funeste aux forteresses et châteaux placés hors de l'enceinte des villes, et déjà démantelés sous Richelieu. Les quatorze tours de Crozan, celles de Bridier, Croc, Montaigu, Aubusson, ne sont plus qu'un amas de pierres et de murs, dont les revêtements sont enlevés. Mais on peut voir encore debout, et dans un bon état de conservation, grâce à la fantaisie qu'ont eue leurs propriétaires de

les convertir en maisons de plaisance, quelques petits castels du Moyen-Age, tels que ceux du Théré, de la Chezotte, de Saint-Maixant, de Jauillat, de Pontarion, ayant encore leurs machicoulis, leurs créneaux, leurs meurtrières et leurs donjons. Les églises n'ont pas été aussi impitoyablement maltraitées que les châteaux; leur destination fixe, la foi du peuple, les ont mises à l'abri des outrages.

Nous reviendrons tout à l'heure sur ces édifices en visitant les villes et bourgs du département de la Creuse, dont nous suivrons, pour classer nos notes de voyage et régulariser ce travail, la division administrative en quatre arrondissements : Bourganeuf, Aubusson, Boussac et Guéret.

Bourganeuf est une ville dont vous avez entendu parler, car les luttes politiques de M. Emile de Girardin l'ont rendue fameuse. Elle tend à se développer par l'industrie; sa manufacture de porcelaine, placée sous la direction d'un homme habile, est un établissement en voie de prospérité, d'où sortent des produits qui peuvent rivaliser avec ceux des manufactures de Limoges. Bourganeuf ne possède qu'une seule antiquité monumentale digne de quelque attention : c'est un ancien château fortifié, dépendant autrefois de l'ordre du Temple. On peut reconstruire facilement par la pensée la vaste enceinte de cet édifice, dont faisaient partie l'église actuelle de la ville et la tour où fut enfermé, dit-on, Zizime, frère de Bajazet. Près de cette ville est le bourg de Pontarion, où l'on arrive par un pont d'une seule arche, construit sur les plans de Peyronnet. C'est un des plus beaux travaux d'ingénieur dont puisse s'honorer la France; rien n'égale la hardiesse de cet arc, jeté comme une écharpe sur la rivière du Taurion. L'appareil est d'une admirable solidité, et se compose de blocs de granit d'une dimension telle, qu'ils occupent tous en hauteur l'espace compris depuis le cintre jusqu'au tablier du pont. Sur le coteau qui domine la rivière, on aperçoit un château du Moyen-Age, et l'église du bourg, d'un style tout à fait lombard ou latin, sauf le caractère donné par la nature des matériaux, ayant à l'intérieur une charpente comme certaines églises d'Italie, comprises sous cette dénomination. A deux kilomètres de distance se montrent le petit village de Thoron et son église, située sur le sommet d'une butte dont les versants sont très-rapides. C'est une construction qui, dans son ensemble chrétien, conserve évidemment des formes gallo-romaines. Figurez-vous un long parallélogramme voûté à plein cintre; les colonnes engagées dans les murs ont des fûts lisses et des chapiteaux ornés de moulures doriques. C'est là un modèle de transition très-rare, même dans le midi de la France. Les deux pieds-droits de la porte du cimetière, qui se trouve à quelques pas de là, sont formés par deux cippes gallo-romains, portant sur une de leurs faces les signes de la Rédemption. — C'est dans un village voisin de ces antiquités qu'habite le docteur Champême. Cet habile médecin est un excellent architecte, et il emploie la grande fortune qu'il s'est acquise, et qu'il agrandit tous les jours, grâce à la science, à faire construire une maison qui sera tout simplement un chef-d'œuvre de raison et de goût, exécuté avec toute la conscience d'un grand artiste. M. Champême a su tirer parti des magnifiques matériaux qu'il avait sous la main : six monolithes de granit forment la première assise d'une façade ayant une étendue de plus de quatre-vingts pieds. Cet appareil gigantesque devient moins grand à mesure que la construction s'élève. La première pierre de l'escalier est aussi un monolithe, dans lequel sont taillées trois marches. Que de choses nous aurions à dire sur cette admirable construction, où sont employées les formes les plus belles et les plus sévères de l'architecture dorique! Cette maison, à peine sortie de terre, a été commencée il y a six ans. Plus de deux cent mille francs ont été dépensés pour obtenir ce résultat; mais l'amour de l'art soutient les espérances du docteur Champême, il consacrera volontiers à son monument une somme plus considérable, et dix années de travaux si elles sont nécessaires. Puisse-t-il vivre assez longtemps pour mener à bonne fin son entreprise, et jouir de son œuvre!

(La suite au prochain numéro.)

A. FILLIOUX.

ALBUM DE L'ARTISTE.

LA DISPENSE DE CARÊME — LE TOURMENT DU MONDE



Heureux temps pour les communautés religieuses que celui où la crainte des foudres canoniques et l'observation rigoureuse des règles de l'Église n'avaient pas encore fait place à l'indifférence et au sans-façon de nos temps modernes! La rude saison de l'abstinence une fois venue, seigneurs et vilains, mus par la gourmandise ou par le besoin absolu d'une nourriture meilleure, accouraient aux portes du cloître, et échangeaient au plus vite, contre la permission désirée, les offrandes en nature, ou même de belles et bonnes pièces d'or. Le trésorier du couvent était là, avec son regard perçant et sa physionomie austère, la main gauche étendue vers les dons intéressés des âmes timorées, la droite tenant la plume, et prête à enregistrer ce surcroît de richesses. Non loin de là, et abrité sous le vaste manteau d'une antique cheminée, mollement étendu dans un épais fauteuil, c'était un moine aux joues rebondies, aux yeux brillants, au ventre proéminent, à la face paisible et réjouie, qui s'animait à la vue d'une belle et jeune dame debout contre la table du frère trésorier, et le regard baissé vers le modeste panier aux redevances, dont un enfant soulevait timidement le couvercle, et retirait un à un les œufs et autres provisions stipulés par l'usage. Dans le fond s'ouvrait la chapelle, sur le seuil de laquelle se tenaient agenouillés ou debout quelques manants, hommes ou femmes, dans une attitude d'adoration profonde, et vers laquelle se dirigeait le prêtre, précédé de ses enfants de chœur, afin de célébrer le divin sacrifice de la messe. La composition de M. Jacquand, qui rappelle ces jours d'obéissance et de simplicité, et que nous avons tous admirée au Salon de cette année, est une œuvre remplie de grâce et de naïveté; l'ordonnance en est sage, sans prétention et sans grands effets; le contraste des deux moines, dont l'un pourrait à si bon droit représenter *la Dispense de Carême*, et l'autre le Carême lui-même, est une idée fort heureuse, qui complète à merveille le voisinage de cette grande et belle



Jacquand pinx.t Imp. d'Aubert & C.ie A. Provost. lith.

La dispense de Carême.

Salon de 1841

femme rayonnante de beauté et de jeunesse, et de cet enfant | obligé d'y mettre la main. Ainsi, la comédie tomba dans un





femme rayonnante de beauté et de jeunesse, et de cet enfant accroupi, dans les traits duquel respire une honnête candeur. L'exécution est fine, élégante et soignée, comme on pourra fort aisément s'en convaincre par la lithographie que nous donnons aujourd'hui, et que M. A. Provost a dessinée avec son habileté et sa délicatesse ordinaires.

— Encore un enfant accroupi, mais plus d'innocence sur son front, plus de candeur dans son regard: c'est l'Amour qui s'est arrêté sur les bords de la mer profonde, et qui vient de lancer une flèche dans l'espace. Il a son carquois sur le dos, son arc à la main; le coup a dû porter, car le malicieux fils de Vénus laisse son charmant visage s'embellir d'un perfide sourire; sa blonde chevelure s'est hérissée; ses petites ailes frémissent. Il est impossible de rien voir de plus mignon et de plus gracieux que ce marbre léger échappé au ciseau de M. J. Debay, exécuté avec un soin et un fini qui ne laissent rien à désirer, et reproduit au simple trait par un graveur habile. M. Dien a su, grâce à quelques lignes à peine indiquées, mais élégamment arrondies, faire revivre dans sa copie toute la pureté et tout le naturel de l'original, qui se nommait ingénieusement *le Tourment du monde*, au Salon de 1841.

CRITIQUE DRAMATIQUE.

Premières pièces de Corneille.

Il n'est pas sans intérêt d'étudier les œuvres de la jeunesse de Corneille, et de faire voir quelle route le grand poëte a suivie pour arriver au sublime. Les sept premières pièces qu'il a composées, tout en s'élevant au-dessus de celles de ses contemporains, sont bien loin d'être à la hauteur de son génie.

Mélite ou *les Fausses Lettres*, voilà le coup d'essai de Corneille, et le poëte a porté plus tard un jugement si rigoureux sur sa pièce, qu'il y aurait mauvaise grâce à faire ressortir les inexpériences de cette comédie. *Mélite* avait plus de style et même plus de régularité que les pièces de Jodelle, de Grevin, de Garnier, de Hardy, quoique ce dernier ne la nommât qu'une *jolie farce*; c'est ce qui lui valut son succès, à une époque où la raison et le sens commun commençaient à épurer le théâtre, trop rempli, comme le dit Corneille, de parasites, de capitans, de docteurs, de valets bouffons. Le passage suivant, extrait d'une histoire de la ville de Paris, donnera une idée de la comédie de l'époque : « Les pièces de nos premiers poëtes commencèrent à vieillir, et leurs représentations froides et languissantes n'ayant plus cet air de nouveauté qui ne charme qu'autant qu'il surprend, ne donnaient plus aucun plaisir. Les comédiens voulurent suppléer à ce défaut par de mauvaises farces, le plus souvent insipides ou remplies d'obscénités. Mais il n'y eut que le bas peuple ou tout au plus quelques libertins qui s'accommodèrent de ce spectacle ridicule, si indigne du Théâtre-Français. Cette licence était parvenue à un tel point, que le magistrat fut obligé d'y mettre la main. Ainsi, la comédie tomba dans un fort grand mépris. Les choses étaient dans cet état, et le théâtre presque abandonné, lorsque Pierre Corneille fit paraître sur la scène sa *Mélite*. » Qu'on juge, du reste, de cette licence par ce titre, l'*Impuissance*, titre d'une comédie d'un sieur Peronneau Blaisois, comédie qui succéda même à *Mélite*.

On trouva donc original de voir la scène comique débarrassée des imitations serviles de l'antiquité, déjà usées comme les moralités. Il était temps de montrer des êtres contemporains, vivant de la vie des spectateurs; en un mot, comme on le disait alors, les honnêtes gens furent flattés de se retrouver dans le miroir de la comédie.

Corneille était complétement inconnu, lorsqu'il arriva de Rouen à Paris avec sa *Mélite* sous le bras; elle fit du bruit après quelques représentations, car les premières ne furent pas favorables; elle ne tarda pas à produire son auteur à la cour. On regarda *Mélite* comme un progrès de l'art dramatique; quoique cette pièce ne fût pas renfermée dans les règles d'Aristote (Corneille les ignorait alors); il est incontestable que la manière dont elle est écrite, à part quelques traits de mauvais goût, la rend supérieure aux œuvres théâtrales du temps, dont quelques-unes pouvaient l'emporter par l'intrigue. Cette Mélite courtisée par Ergaste, Philandre et Tircis, sent bien la pastorale pour un homme qui crayonna ensuite les figures de tant de héros! De Philandre à Cinna, de Tircis à Pompée, quelle distance! Au reste, Corneille ne se dépouilla jamais entièrement de cette espèce de bergerie, que La Calprenède et Racan avaient mise à la mode, et dont la vogue n'était pas passée à l'époque où il débuta dans la carrière littéraire, car on y comptait par centaines les *pastourelles*, les *fables bocagères*; il n'oublia jamais, d'ailleurs, qu'il avait dû la révélation de son génie, comme l'atteste Fontenelle, à une passion presque idyllique, qui forme le fond de sa première pièce; cette passion avait été inspirée par une demoiselle de Rouen, laquelle reçut elle-même le nom de *Mélite*, après le succès de cette comédie, où l'on trouve de charmants vers comme ceux-ci, qui auraient fait les délices d'une cour d'amour :



> Adorables regards, fidèles interprètes,
> Par qui nous expliquions nos passions secrètes ;
> Doux truchement du cœur, qui déja tant de fois
> M'avez si bien appris ce que n'osait la voix ;
> Nous n'avons plus besoin de votre confidence,
> L'amour en liberté peut dire ce qu'il pense,
> Et dédaigne un secours qu'en sa naissante ardeur
> Lui faisaient mendier là crainte et la pudeur !...

Nous retrouverons plus tard Corneille, dans sa vieillesse fidèle à ses douces impressions et prêtant le plus suave langage aux subtiles jalousies de l'amant de Psyché.

Le jargon précieux, dont Molière fit justice, dépare beaucoup, malgré cela, cette première pièce de Corneille. On y trouve des *cœurs qui se mettent à la fenêtre*, pour mieux voir l'objet dont ils sont épris, et beaucoup de sentiments alambiqués; mais on peut dire pourtant que *Mélite* ouvrit la route au style simple et concis, genre de style qui passait pour trivial et était tenu alors en grand mépris; la préface de *Mélite* en fournit la preuve. Corneille témoigne la crainte, en publiant sa pièce, que sa façon d'écrire *étant simple et natu-*

relle, la lecture ne fasse prendre ses *naïvetés pour des bassesses*. Ronsard avait tellement enflé sa poésie de mots grecs et latins à moitié francisés par lui, que ses successeurs s'étaient presque tous guindés à son exemple. Ronsard et Sénèque, que les auteurs dramatiques choisissaient particulièrement pour modèles, avaient gâté le goût. On n'imitait que leurs défauts.

Corneille était si fier d'avoir été admis dans la haute société, que cet orgueil se trahit dans la dédicace de *Clitandre* ou *l'Innocence délivrée*, sa seconde pièce, dédicace adressée à monseigneur le duc de Longueville. Il faudrait *n'être pas du monde*, dit Corneille avec l'amour-propre d'un homme qui en est, « pour ignorer que votre condition vous relève encore moins que votre esprit. » Corneille revint bien vite à sa bonhomie. La préface de *Clitandre* fait foi de la candeur de son caractère. Il avoue avec une charmante ingénuité ce que tant de poëtes ont cherché à déguiser depuis, le choix de personnages entièrement imaginaires et d'un pays non moins chimérique. « Ma scène est dans un château d'un roi, proche d'une forêt; je ne détermine ni la province, ni le royaume : où vous l'aurez une fois placée, elle s'y tiendra. » A la bonne heure! voilà de la franchise!

La *quantité d'intrigues et de rencontres*, pour nous exprimer comme Corneille, qui se trouvent réunies dans *Clitandre*, rendent la lecture de cette tragi-comédie extrêmement difficultueuse; la versification n'est pas même à la hauteur de celle de *Mélite*, quoi qu'en dise l'auteur. Corneille s'est moqué lui-même de sa pièce dans les examens de son théâtre qu'il fit en ses vieux jours; il l'a même traitée avec beaucoup de mépris. Une chose curieuse, c'est de rapprocher l'examen de *Clitandre* de la dédicace et de la préface; comme le poëte a changé de ton! Il cherche même à se donner les honneurs d'avoir fait une parodie, afin de sauver son amour propre d'auteur. « J'ai voulu, dit-il, faire une pièce régulière (c'est-à-dire dans les vingt-quatre heures), pleine d'incidents et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudrait rien du tout, en quoi j'ai réussi parfaitement. » Corneille n'avait que trop réussi, il est vrai; jamais imbroglio espagnol n'a été plus décousu et plus invraisemblable, jamais fatras plus romanesque n'a été mis à la scène. Le plus curieux effet consiste dans une aiguille, au moyen de laquelle une fille attaquée dans sa vertu se défend en perçant l'œil de son agresseur. *Clitandre* est de beaucoup au-dessous de *Mélite*. Il est impossible de ne pas reconnaître, du reste, dans les tirades et dans les monologues de ces deux pièces, la verve raisonneuse et le goût des apostrophes que Corneille transporta plus tard dans ses chefs-d'œuvre. La folie d'Ergaste, dans *Mélite*, est empreinte, par exemple, d'une vigueur qui annonçait un poëte véritablement tragique.

Corneille, dans ses premières dédicaces, fait parler les personnages de ses pièces; ils sont censés demander eux-mêmes la protection des gens à qui l'auteur en fait hommage; c'était l'esprit du temps, et cette fiction avait assurément l'approbation de Voiture. Singulier retour des choses! la plupart de ces puissances devant lesquelles le poëte s'humilie, et qu'il place au-dessus de lui, n'ont vécu que grâce à ses phrases pompeuses. Qui connaîtrait, par exemple, s'il ne l'avait nommée, cette Mme de La Maison-Fort à laquelle il dédie sa comédie de *la Veuve* ou *le Traître puni*? Les poëtes d'alors n'avaient donc pas tort, les Ronsard, les Baïf, les Théophile, lorsque dans leurs odes ils promettaient l'immortalité aux grands, pour prix de leurs bienfaits éphémères. Au présent borné ils offraient l'avenir infini, et quelques-uns tenaient leurs promesses.

La comédie de *la Veuve* est une fantaisie, une suite de scènes détachées, en quelque sorte, où l'on trouve d'assez jolis vers. Témoins ceux-ci, par lesquels Alcidon, homme versé dans la galanterie, entre en matière :

> ... . le joli passe-temps
> D'être auprès d'une dame et causer du beau temps,
> Lui jurer que Paris est toujours plein de fange,
> Qu'un certain parfumeur vend de fort bonne eau d'ange,
> Qu'un cavalier regarde un autre de travers,
> Que dans la comédie on dit d'assez bons vers,
> Qu'Aglante avec Philis dans un mois se marie!. .
> Change, pauvre abusé, change de batterie;
> Conte ce qui t'amuse ; et ne t'amuse pas
> A perdre innocemment tes discours et tes pas.

Corneille a voulu mettre en scène deux personnes qui s'aiment sans se le dire, et deux autres personnes qui se parlent d'amour sans s'aimer, ce qui a donné lieu à beaucoup de coquetterie d'action, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Cette pièce renferme, du reste, une scène vraiment comique, et qui fait pressentir le *Menteur*, celle où Célidan arrache à la nourrice de Clarisse l'aveu que sa maîtresse a été enlevée. Le style est pareil au style de *Mélite*, mais un peu débarrassé de pointes, comme l'auteur le reconnaît lui-même. Corneille ne s'oublia pas, dans cette troisième comédie qu'il fit représenter. Le grand homme eut la faiblesse de parler de lui; ces quatre vers, qu'il met dans la bouche d'Alcidon, réclament un souvenir en faveur de *Mélite* :

> Comme, alors qu'au théâtre on nous fait voir *Mélite*,
> Le discours de Chloris, quand Philandre la quitte,
> Ce qu'elle dit de lui, je le dis de ta sœur,
> Et je la veux traiter avec même douceur.

Il y a toujours quelque chose de l'homme chez les dieux. *La Veuve* valut à Corneille les hommages poétiques de Mayret et de Rotrou. Mayret lui adressa ces vers spirituels :

> O dieux, que ta Clarisse est belle!
> Et que de veuves à Paris
> Souhaiteraient d'être comme elle
> Pour ne pas manquer de maris!

La muse de Rotrou prend un ton plus élevé :

> Pour te rendre justice, autant que pour te plaire,
> Je veux parler, Corneille, et ne puis plus me taire.
> Juge de ton mérite, à qui rien n'est égal,
> Par la confession de ton propre rival.
> Pour un même sujet, même désir nous presse,
> Nous poursuivons tous deux une même maîtresse.
> Mon espoir, toutefois, est décru chaque jour,
> Depuis que je t'ai vu prétendre à son amour.

La belle âme de Rotrou était au-dessus de la jalousie. Quant à Mayret, il changea bientôt de langage; il croyait alors que Corneille n'aborderait pas le genre tragique.

(*La suite au prochain numéro.*)

HIPPOLYTE LUCAS.

CONCOURS

POUR LES PRIX DE ROME.

ARCHITECTURE.



Il s'agissait d'imaginer le plan d'un palais, que l'Institut supposait destiné à l'ambassadeur de France, auprès d'une puissance de premier ordre. « Ce palais, « disait le pro- « gramme, serait « situé dans la ca- « pitale du royau- « me où l'ambas- « sadeur serait envoyé; il serait isolé de toutes parts. Il se « diviserait en deux parties principales, l'une intérieure « et l'autre extérieure. Celle-ci servirait d'enceinte à la « première; elle contiendrait tous les bâtiments néces- « saires pour recevoir le personnel et le matériel qui « composeraient la suite de l'ambassadeur. On suppose « cette ambassade organisée avec tout le faste qui était « en usage sous Louis XIV, et qui paraît encore néces- « saire dans les cours de l'Orient, où la puissance d'un « empire se mesure sur la magnificence qu'il déploie. La « partie intérieure, dont on pourrait au besoin suppri- « mer toute communication avec l'autre partie, en cas « de peste ou de maladie contagieuse, comprendrait « principalement l'habitation de l'ambassadeur, les loge- « ments des secrétaires d'ambassade et autres employés, « tels que l'aumônier, le médecin, le chirurgien, etc. « On y pratiquerait, indépendamment d'un vaste appar- « tement pour l'ambassadeur et de plusieurs autres pour « les diverses personnes attachées à l'ambassade, un ma- « gnifique appartement d'honneur destiné à donner des « fêtes brillantes, auxquelles un grand nombre de per- « sonnes pourraient être appelées. On établirait de plus « dans cette partie de l'édifice, qui serait desservie par « une cour d'honneur, une chapelle, des archives, un « secrétariat et les bureaux nécessaires. On placerait « enfin dans la partie la plus convenable un endroit élevé « en terrasse, où l'on pourrait arborer le pavillon de « France, de manière à ce qu'il fût aperçu à une grande « distance. La partie extérieure comprendrait, savoir : « des bâtiments particuliers pour loger les hôtes que « l'ambassadeur serait appelé à recevoir, et des loge- « ments assez vastes pour placer les personnes auxquelles « il devrait assurer la protection de la France; des loge- « ments séparés pour les écuyers, cochers, palefreniers « et autres individus attachés au service des écuries; « d'autres logements pour les officiers chargés du service « de la bouche et les cuisiniers. Les cuisines et toutes « leurs dépendances feraient partie de ce corps de bâti- « ment. On établirait plusieurs écuries et des remises « suffisantes, tant pour les voitures d'apparat que pour « le service ordinaire; enfin on pratiquerait quelques « hangars et quelques magasins pouvant recevoir des « subsistances suffisantes pour la consommation de quel- « ques mois.

« Il y aurait un jardin particulier pour l'ambassadeur, « et plusieurs parties de plantations ornées de fontaines « pour assurer la salubrité de tout l'édifice. Les murs « ou bâtiments formant l'enceinte ne devront présenter « aucun indice de fortifications; cependant ils devront « être disposés de façon à ne pouvoir être forcés sans « laisser de traces évidentes de violence. Les armes et les « insignes de la France devront figurer sur toutes les « façades. Les principaux motifs de décoration, soit à « l'intérieur, soit à l'extérieur, pourront être relatifs aux « arts de la poésie et de la guerre, aux sciences et aux « lettres. Ils devront rappeler par des inscriptions, des « bustes ou même des statues, les grands hommes que « la France a produits. Le style général de l'édifice, tout « en conservant un grand caractère, devra présenter « toute la magnificence convenable à une nation telle « que la France, en harmonie avec l'élégance et le bon « goût qu'on lui accorde généralement. Le terrain ne « pourra excéder 400 mètres dans sa plus grande di- « mension. »

Certes, voilà un programme interminable, parfaitement complet, rempli d'indications presque minutieuses, et si nous avons tenu à l'insérer en entier, c'est qu'il suffira seul à motiver auprès de nos lecteurs le peu de développement que nous nous proposons de donner à notre compte-rendu. S'il fallait, en effet, pénétrer dans les nombreux détails de l'exécution, discuter une à une les convenances de ses diverses parties, examiner rigoureusement les proportions relatives et les moindres incidents de chaque esquisse au double point de vue de l'art et de l'appropriation, il serait besoin d'un volume, et les exigences du temps et de l'espace nous forcent à nous restreindre à quelques lignes ; nous nous contenterons donc de résumer en peu de mots l'aspect général des plans d'architecture offerts aux regards du public, et l'impression que nous en avons éprouvée. La composition qui portait le n° 1 est l'œuvre de M. Hénard, un

second prix ; la façade en est simple, bien entendue, mais d'un style peu noble et peu original; l'ensemble prouve une grande habitude du dessin et une certaine entente de l'art; seulement, nous n'avons pu nous expliquer pourquoi M. Hénard a tourné vers la mer la face principale de son palais, au lieu de l'élever fièrement du côté de la ville, afin qu'elle imposât aux passants et ajoutât au respect du nom français. Après lui, venait M. Paccard, encore un second prix, dont le monument présente peut-être quelques traits de ressemblance avec le Louvre; mais tout est fort bien entendu dans son esquisse; la cour d'honneur est belle et merveilleusement à sa place; la distribution intérieure est large et habile; les dégagements sont commodes; il y a dans l'ouvrage de cet artiste de la grandeur et de la richesse, et le pavillon national, placé au centre de l'édifice, nous a paru réunir toutes les conditions de grâce, de sécurité et de situation en vue que réclame ce signe révéré de la patrie absente. L'architecture du troisième plan, appartenant à M. Tetaz, est jolie, pleine de coquetterie, assez bien comprise, mais de fort peu de style. Le beffroi est lourd, isolé complétement du reste de l'édifice, à côté duquel il fait tache et avec lequel il ne s'harmonise pas ; chaque aile prise à part est fort bien conçue, mais, rattachée à la façade, elle l'écrase tout à fait par l'exagération de son développement. La coquetterie est aussi l'un des plus graves défauts de la composition de M. Bourgerel, qui manque d'étude et de sévérité, et qui affecte dans le détail une recherche véritablement trop prétentieuse ; le plan n'est pas heureux ; les croisées surmontées d'arcades se revêtent d'une série d'ornements qui attestent un assez mauvais goût; la chapelle eût pu être mieux placée qu'elle ne l'est, tout au-dessous de la salle de bal; la cour d'honneur est dans un bel agencement et d'une grande richesse. L'œuvre de M. André, le n° 5, est faible et rappelle la façade de l'Hôtel-de-Ville; le plan en est trop chargé, l'ensemble est pauvre, l'artiste a oublié le pavillon ; encore est-ce bien mieux que sa première esquisse, à laquelle il a fait subir d'assez graves modifications. Le dessin de M. Laisné offre quelque lourdeur; sa chapelle est mal située et nuit à l'aspect de la façade, dont l'architecture est du reste maniérée, sans étude et sans harmonie; le beffroi n'est ni élégant ni gracieux. Le plan de M. Taché fourmille d'incohérences, et montre dans le pourtour de son enceinte une multitude de petites maisonnettes dont la destination ne saurait s'expliquer ; la face du monument est lourde et mal étudiée: les murs du soubassement, bien qu'un peu massifs, sont d'une exécution satisfaisante, et le pavillon a rencontré un emplacement fort convenablement approprié. Nous n'en dirons pas autant de celui de M. Robert Ruprich, qui est resté isolé en avant du palais, tout comme ces flammes que l'on déploie, sur le Pont-Neuf, aux jours de nos anniversaires, et qui se trouverait exposé aux avanies du moindre agresseur ou aux surprises de l'émeute. La composition de M. Ruprich est faible; on y voit une façade sans goût et sans style, et des arcades sans motifs; on reconnaît la main d'un homme qui sait peu et chez lequel l'imagination ne supplée pas au manque d'étude.

Tel est l'ensemble du concours d'architecture, et nous nous hâterons d'ajouter que, selon nous, l'ouvrage de M. Paccard révèle une incontestable supériorité sur toutes les créations de ses émules. Chez tous les concurrents, l'exécution matérielle est parfaitement soignée; le rendu prouve une grande adresse de main; mais là s'arrête l'art pour quelques-uns, et pour les autres il semble ne consister que dans l'imitation éloignée ou servile; trop heureux encore, lorsque, comme M. Paccard, ils savent racheter ce défaut primitif par l'élégance et l'originalité des détails.

L'Académie des Beaux-Arts a prononcé son jugement sur le concours de sculpture. M. Georges Diebolt, âgé de 25 ans, élève de MM. Ramey et Dumont, a obtenu le premier grand prix; M. Godde, âgé de 20 ans, élève de M. Pradier, le deuxième grand prix; M. Maillet, âgé de 28 ans, élève de MM. David et Feuchère, le deuxième second grand prix. MM. Moulive et Grootaers, que le public avait indiqués avec nous comme les plus dignes, ont été mis complétement à l'écart; c'est assez l'habitude de l'Institut.

Expositions
DANS LES DÉPARTEMENTS.

BOULOGNE-SUR-MER.



BOULOGNE n'est pas seulement une jolie ville, une ville de plaisirs et de bains de mer, où l'on peut aller quelques jours se reposer de Paris, et, comme nous disons, nous autres Parisiens, faire connaissance avec l'Océan; Boulogne est une ville charmante, pleine du meilleur esprit français, d'urbanité et de politesse, et, pour tout dire en un mot, une ville où les arts sont aussi goûtés et fêtés qu'à Paris même. Tandis que la statue de Napoléon était solennellement inaugurée sur la colonne impériale de Boulogne, cette ville, comme pour ajouter un nouvel attrait à cette fête toute nationale,

où l'armée et les arts étaient également conviés, cette ville, disons-nous, offrait à ses nombreux visiteurs une des plus belles expositions d'art qu'ait jamais eues cité de province. MM. Biard, Charlet, Coignet, M. Colin et ses deux jeunes demoiselles, charmante famille d'artistes, où le talent est si naturel et si gracieux, Duval-le-Camus, Etex, Hostein, Johannot, Ary Scheffer, etc., etc., etc., presque tous les artistes en renom avaient répondu à son appel. C'était, il faut bien le dire, justice de leur part. Boulogne est l'une des premières villes de France qui aient songé à eux, qui leur aient ouvert ses portes, et fait, en leur faveur, largesse de sa bourse. En 1839, le comité d'administration de la société achetait pour 13,258 francs de tableaux, et accordait un grand nombre de médailles. Cette année, il se promet de faire mieux encore, grâce au zèle intelligent des hommes qui le composent, de MM. de Rincquesent, *président*, Hédouin, *secrétaire*, Demarle aîné et Horeau, le premier *secrétaire-adjoint*, et le second *trésorier*, tous hommes d'esprit et de goût, amateurs éclairés dont les lumières égalent le dévouement, et qui ont le mérite d'avoir été des premiers à organiser cette exposition qu'ils dirigent.

M. Biard a envoyé deux tableaux que la plupart de nos lecteurs connaissent déjà: *le Baptême sous la ligne*, exposé il y a trois ans au Louvre, et *les Demoiselles à marier*, une des meilleures charges de l'auteur, d'autant plus amusante qu'elle est plus vraie et de beaucoup moins triviale que les autres; M. Bouterweck, un épisode de l'Arioste, *Roger converti au christianisme*, tableau plein de vigueur et de fermeté, mais qui a le malheur (et c'en est un fort grand dans les arts) de manquer d'originalité; M. Cibot, une *Anne de Boulen*, à laquelle nous préférons son *Galilée;* M. Colin, cinq ou six ouvrages, parmi lesquels nous citerons surtout *les Jeunes Paysans Bretons*, et *une Famille de la Cervara*, et non pas *Cervaza*, comme dit le livret. — Mesdemoiselles Anaïs et Héloïse Colin n'ont envoyé que des aquarelles, mais elles sont toutes d'un goût et d'un sentiment exquis, et parfaitement exécutées; ce sont : *le Baiser d'une Mère, la Convalescente* et *les Deux Amies;* et M. Charlet, seulement deux de ces tableaux populaires qu'il fait avec tant de facilité et de bonheur : *l'Empereur sur les hauteurs de Laon* et *un Troupier en vedette*. En fait de tableaux populaires, il en est un qui a obtenu un grand succès, et qui le mérite à tous égards: c'est *la Revue de l'Empereur*, de M. Lorentz.—La peinture de genre et de petite dimension abonde à l'exposition de Boulogne, et cela se conçoit. Ici, ce n'est plus pour le ministère ou pour la Liste civile, pour des églises ou pour le musée de Versailles que les artistes ont à travailler, mais bien pour le public amateur et pour des appartements bourgeois; il faut que toute chose s'harmonise. — Nous citerons donc encore : *Catherine de Médicis chez Côme Ruggieri, astrologue florentin*, et *les Doux Aveux*, de Détouche; *la Chasse au loup*, de Duval-le-Camus; *le Dévouement fraternel*, d'Eugène Devéria; *la Prière de l'Orpheline*, de M. Gué; *une Jeune Italienne*, de M. Lécurieux; *l'Heureuse Mère*, de M. Guet; *une Halte*, de M. Tony Johannot; *les Trilladores, ou Batteurs de blé en Espagne*, de M. Jollivet; *les Contrebandiers*, de M. Auguste Delacroix, de Boulogne; *les Bohémiens*, de M. Laby, de Calais; *une Scène de Cabaret* et *un Joueur d'Orgue*, de M. Tesson; *les Bûcherons Bretons*, de M. Adolphe Leleux; et, pour en finir avec les tableaux de genre, *la Veuve du Soldat*, et deux charmantes reproductions du *Faust* et de la *Marguerite*, par Ary Scheffer. — Il ne faut pas croire cependant que la haute peinture, la peinture d'histoire et la peinture sacrée aient été exclues de l'exposition de Boulogne; bien au contraire; et, pour preuve, nous vous nommerons *les Chrétiens livrés aux bêtes*, de M. Leullier, qui obtinrent un si beau succès à l'exposition du Louvre, il y a deux ans; la *Sainte Cécile* et le *Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, de notre collaborateur Jules Varnier, deux pages déjà exposées au Louvre, l'une en 1837 et l'autre en 1840; la *Sainte Rosalie*, de M. Leloir; le *Saint François*, de M. Monvoisin, et *le Réveil d'Adam*, de M. Alexandre Laemlein, ouvrage remarquable pour lequel l'Institut entier vient d'adresser une demande à M. le ministre de l'Intérieur, afin qu'il soit compris au nombre des achats de 1841, sans doute dans le but de dédommager son auteur de n'avoir pas obtenu le prix Monteil, qu'il méritait à tant de titres.—Les paysages non plus n'ont point fait défaut; ils sont même en plus grand nombre que les tableaux de genre. Ce sont d'abord les sept ou huit toiles de M. Justin-Ouvrié; une *Vue des bords de la Meuse*, par M. Hostein; la *Yung-Frau*, de M. Lapito, trop adroitement faite peut-être, car l'adresse y est aux dépens de la vérité; un *Soleil couchant*, de M. Isaac-Olivier, de Calais; une *Vue de l'Ile de Capri*, de M. Gourlier, l'auteur du *Cimabué;* et *la Conversation*, paysage ravissant où M. *Edmond Hédouin*, de Boulogne, a placé deux figures — genre Watteau — qui, pour la délicatesse et la mignardise, peuvent aller de pair avec celles du maître qu'elles rappellent. Nous passerons rapidement devant les œuvres de MM. Jules Collignon, Brune, Nestor d'Andert, Géniole, Gélibert, Achille Giroux, Simon Guérin, Loubon, Mailand et Sebron, non pas qu'elles ne méritent notre attention, mais parce que nous les avons déjà appréciées comme elles méritaient de l'être dans notre compte-rendu des expositions du Louvre et des départements.

Ici, les portraits sont en très-petite quantité, et personne, je vous assure, ne songe à s'en plaindre.—M. Delaval, de Paris, y a envoyé le *Portrait du maréchal Soult*, celui-là même qui a servi à Gérard pour son tableau du *Sacre de Charles X*; c'est une bonne chose qui nous fait vivement regretter la rareté des œuvres de M. Delaval, et surtout l'obligation où nous sommes d'aller les chercher hors du Louvre et loin de Paris. M. Meunier fils a fait un portrait de son père, professeur de dessin à Bou-

logne, et que l'on dit fort ressemblant. C'est là tout ce qu'il y a en fait de portraits. Pour la gravure, nous avons remarqué *la Réprimande*, de M. Allais, et le *Louis XI à Amboise*, de M. Rollet. M. Edmond Hédouin a également exposé plusieurs eaux-fortes, et, entre autres, *les Bûcherons Bas-Bretons* et un *Intérieur d'étable*, deux planches que nous avons publiées, et qui font que *l'Artiste* lui-même se trouve dignement représenté à l'exposition de Boulogne.

Bien des noms nous ont sans doute échappé, et qui eussent mérité ici une place toute spéciale. La plupart sont de Paris; ceux-là nous les retrouverons certainement à l'exposition du Louvre. Il n'en serait peut-être pas ainsi des artistes de Boulogne et de Londres, aussi avons-nous hâte de réparer envers eux l'oubli involontaire dans lequel nous sommes tombés. Nous mentionnerons donc encore parmi les artistes qui méritent des éloges et des encouragements : MM. le major Parlby, Vardon, Stubbs, Richy, tous de Boulogne; Bast, de Gand; Francia, de Calais; Mme Soyer et le capitaine King, de Londres.— Nous citerons parmi les tableaux que la Société a déjà acquis pour son tirage de 1841 : le *Martyre de sainte Catherine*, par Jules Varnier; la *Revue de l'Empereur*, par Lorentz; *un Intérieur breton*, de Fortin; *les Bûcherons*, d'Adolphe Leleux; *la Conversation*, par Édouard Hédouin, et *les Contrebandiers*, d'Auguste Delacroix. Et puis, immédiatement après l'Exposition, qui se fermera le 30 septembre, la Société distribuera solennellement les médailles qu'elle aura décernées. Assurément, la ville de Boulogne donne là un noble exemple auquel nous sommes heureux d'applaudir, et qui, nous l'espérons, trouvera de nombreux imitateurs.

NÉCROLOGIE.

M. BERTIN L'AÎNÉ.



Les lettres et la politique font une grande perte dans la personne de M. Bertin l'aîné; il vient de mourir, à l'âge de soixante-quinze ans, et à la suite d'une longue maladie. Nous avons fait connaître précédemment cette noble vie, cette vie si occupée par le pays, et qui a traversé tant de périls. M. Feletz a raconté dernièrement, dans une notice de quelques pages écrite sur un ton exquis, comment le *Journal des Débats* s'était formé, il y a un peu plus de quarante ans, sous l'influence des idées élevées de M. Bertin. Il a retracé l'origine si peu compliquée, si intelligente, de ce grand établissement. La pensée qui l'a créé est une pensée de réparation. On avait alors à réveiller le goût des lettres, à remettre en honneur les doctrines sans lesquelles l'ordre, l'unité et la civilisation sont impossibles. M. Bertin l'aîné, rallié à quelques écrivains éminents formés par l'esprit des meilleures époques, affermit cette tendance, que la société et le pouvoir secondaient. Une foule d'hommes distingués l'entourèrent aussitôt. Toutefois, ce ne fut pas sans une vive lutte qu'il s'établit dans cette position réparatrice; mais il tint bon, et réussit. Ce succès s'explique par le caractère et la supériorité d'esprit de l'homme qui présidait et inspirait cette œuvre collective. M. Bertin vit arriver successivement sous son drapeau MM. de Fontanes, de Chateaubriand, de Bonald, de Montlosier, de Feletz, Fiévée, Dussault, Hoffmann, et ce Geoffroy, dont les feuilletons, comme ceux de Janin, faisaient, malgré quelque partialité, les délices des lecteurs éclairés de l'Europe. Le *Journal des Débats* eut, sous l'Empire, des situations diverses. Ses propriétaires changèrent; un moment Napoléon les écarta; mais l'esprit et le but que lui avaient donnés MM. Bertin l'aîné et Bertin de Vaux restèrent dans l'entreprise, et conservèrent son crédit. Revenus en 1814 à cette haute place, MM. Bertin inaugurèrent cette école politique si propre à discuter les actes du pouvoir, qu'il était nécessaire de voir naître dès l'établissement du système représentatif. Alors d'importantes adjonctions se firent. MM. Villemain, Sébastiani, Cousin, de Salvandy, Saint-Marc Girardin, Janin, vinrent augmenter et fortifier le corps écrivant qui avait à répondre à ces nouvelles nécessités du pays et de la discussion. M. Bertin l'aîné marqua dans tous ces changements, et conseilla la haute politique qui se fit successivement dans sa feuille, suivant les circonstances. Il n'écrivait pas, il inspirait ce qui était écrit, il indiquait le cadre, les vues, et donnait souvent les mots les plus profonds. Ses études, son tact, un goût vif, lui permettaient de tout revoir et de tout perfectionner. Il a perfectionné ainsi tout ce qui était publié par sa feuille; c'est à ce point qu'il a pu la considérer longtemps comme un corps de doctrines dont il avait indiqué les règles et l'objet. Personne, dans notre siècle, n'a porté plus d'affection aux lettres; personne n'a été doué d'une sagacité politique plus rare. Il allait au-devant des hommes de talent; avec quelle joie ne les accueillait-il pas! Et comme sa bienveillance était acquise à ceux qui persévéraient à marcher vers le but! La discussion si sérieuse et si utile de son journal ouvrait ensuite une seconde carrière, celle des fonctions actives, à presque tous ces hommes de mérite.

Les conseils de M. Bertin ne les quittaient guère que là, ou plutôt ne les quittaient pas. Il aimait autant la

fortune progressive de ses amis qu'il aimait la simplicité pour lui-même. Les douces passions de l'étude, le goût de la campagne et des livres, suffisaient à ses désirs. Cet homme qui a créé tant de ministres, qui a été le conseil de tant de gouvernements, a refusé constamment toute distinction pour lui et les siens. C'est une modération que ses adversaires n'ont pas voulu remarquer, sans doute parce qu'à sa place ils n'en eussent pas été capables. Sa conversation si recherchée, son conseil si précieusement recueilli, se faisaient remarquer surtout par un sens solide, par une manière droite, élevée, de considérer les choses. M. Bertin n'était pas simplement un journaliste; toutes les questions de doctrine et d'état lui étaient familières, et nous tenons de la bouche de M. de Fontanes, que l'Empereur lui-même, dans les premières années de son règne, regardait MM. Bertin comme de véritables hommes d'état. Plusieurs fois d'importantes places furent offertes; elles furent refusées. M. Bertin avait le sentiment de la valeur de sa mission; c'est pour cela qu'il a mis tant de soin à la remplir, qu'il l'a élevée si haut.

Ses formes extérieures étaient sévères et imposantes, mais elles s'adoucissaient vite dans la conversation; il était grand, sa figure était belle; et dans les dernières années ses cheveux blancs et longs, son dos légèrement voûté, s'alliaient à tous les caractères d'une forte vieillesse. Il était impossible de se défendre d'une vive émotion de respect, en songeant que ces cheveux avaient blanchi dans une des tâches qui ont été le plus utiles au pays et à la civilisation.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Le Vatican

SUITE.)

Il y a, dans le Vatican, deux chapelles (on les appellerait des églises sans le voisinage de Saint-Pierre), qui servent aux pratiques intérieures du pape et du sacré-collége, la chapelle Pauline et la chapelle Sixtine. L'une, construite sous le pape Paul III, par l'architecte San-Gallo, a six grandes fresques pour décoration : quatre ont été peintes par Federico Zuccheri et Lorenzo Sabatini, de Bologne; les deux autres, placées au centre, représentant le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul*, sont le dernier ouvrage, en peinture du moins, de Michel-Ange, qui les acheva à soixante-quinze ans. Il aurait bien fait de se reposer avant de les entreprendre, car l'affaiblissement de la vieillesse s'y faisait sentir, dit-on, et l'on regrette moins dès lors que ces fresques soient devenues à peu près invisibles, tant elles sont noircies par la fumée des cierges qui brûlent, toute la semaine sainte, autour d'un saint sépulcre.

Quant à la chapelle Sixtine, elle est pour Michel-Ange ce que sont les *Chambres* pour Raphaël, son domaine, son triomphe. Cette chapelle, élevée par Sixte IV, dont elle porte le nom, est décorée de peintures dans toute son étendue. Douze vastes fresques, ouvrages de divers maîtres, Luca Signorelli, Alessandro Filippi, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, le Pérugin, tapissent entièrement ses deux murailles latérales. L'*Adoration du Veau d'Or*, par Rosselli, *Jésus appelant saint Pierre et saint André*, par Ghirlandajo, enfin *saint Pierre recevant les clefs de Jésus*, par le Pérugin, passent pour les meilleures. La dernière surtout, d'une conservation singulière, et d'une beauté digne de Raphaël, donne parfaitement l'idée, par cette double qualité, de ce qu'on devait attendre des fresques. Mais toutes, dans la Sixtine, même les meilleures, sont écrasées par la supériorité de l'œuvre de Michel-Ange, le plafond et le *Jugement Dernier*. Ce fut Jules II qui lui commanda le plafond, c'est-à-dire la peinture de tous les compartiments d'une voûte ornée qui couvre la chapelle entière. Michel-Ange commença en 1507 ce grand travail, qu'il avait achevé, chose à peine croyable, au bout de vingt mois, seul, sans aide d'aucune espèce, car il s'enfermait dans la chapelle, dont les clefs lui avaient été remises, et n'y laissait pénétrer personne, pas même ses broyeurs. On croit pourtant que Bramante en livra l'entrée à Raphaël, qui étudia ainsi furtivement la manière de Michel-Ange avant de commencer les fresques des *Chambres* et des *Loges* (1). Le plafond de la Sixtine contient, dans ses compartiments nombreux et de toutes formes, divers sujets pris à l'Ancien Testament, et divers personnages isolés, tels que patriarches, prophètes, sibylles, etc. Toutes ces compositions sont connues par la gravure, et l'on sait avec quelle adresse Michel-Ange sut les ajuster dans des cadres si mal disposés pour la grande peinture, avec quelle élévation de style et quelle perfection de *faire* il les exécuta. Pour exprimer, par exemple, la *Création du monde*, il avait un si petit espace qu'il imagina de ne montrer du Père éternel que la tête et les mains. Mais cette vaste tête et ces fortes mains, qui remplissent tout le cadre, donnent une claire idée du Dieu créateur, en montrant, suivant le mot de M. Valery, qu'il est tout intelligence et puissance. Au milieu des figures vigoureuses, terribles, quelquefois grotesques, dont les compartiments capricieux de la voûte sont chargés, la *Création d'Ève* est un morceau d'une grâce charmante et comme native, qui repose le spectateur. Parmi les prophètes on remarque *Isaïe*, enseveli dans une si profonde méditation qu'il semble se tourner lentement à la voix de l'ange qui l'appelle. Les sibylles ont un caractère moyen entre l'inspiration d'une sainte et la démence

(1) M. Valéry a commis une légère erreur (elles sont rares dan son livre) en supposant que ce fut devant la fresque du *Jugemen Dernier* que Bramante introduisit Raphaël. Le *Jugement Dernie* ne fut commencé qu'en 1532; Raphaël était mort depuis douze ans.

d'une sorcière, ce qui convient très-bien au rôle singulier que leur a fait jouer l'Église. Il est fâcheux que l'on ne puisse admirer à loisir les détails infinis de ce plafond magnifique ; mais, outre qu'il n'est pas facile de pénétrer dans certaines parties de la chapelle, qui restent alors trop loin du regard, il faudrait, pour ne pas se rompre les vertèbres du cou, imiter certain visiteur anglais, qui se couchait sans façon sur le dos, une lunette à la main, et portait de place en place son moyen d'observation verticale. C'est l'inconvénient de tous les plafonds.

La grande fresque du *Jugement Dernier*, qui occupe toute la muraille du fond, est un ouvrage très-postérieur aux peintures de la voûte. Ce fut après sa brouille avec Jules II et le raccommodement bizarre qui la suivit, après son ambassade à Bologne et sa défense militaire de Florence, enfin après les principaux actes de sa vie politique, que Michel-Ange, tout rempli de la lecture de Dante, se prépara à traiter un sujet si bien approprié à la nature de son vaste et sombre génie. Informé des études auxquelles il se livrait, le pape Paul III se rendit chez l'artiste, assisté de dix cardinaux, et, avec cette solennité inaccoutumée dans les arts, le pria d'exécuter dans la Sixtine le travail qu'il méditait. Michel-Ange commenca son tableau en 1532, et ne l'acheva que neuf ans après, ayant atteint l'âge de soixante-sept ans.

Toujours voué à la solitude et aux austérités d'une vie sans plaisirs, sans diversions, sans autre passion que celle de l'art, l'imagination encore frappée des horreurs dont il avait été témoin et presque victime à la prise de Florence par les Médicis expulsés, au sac de Rome par les troupes de Charles-Quint, Michel-Ange porta dans sa composition la mélancolie sauvage dont son caractère était alors empreint. Son *Christ* est plutôt un Jupiter tonnant que le doux Rédempteur des hommes, que l'agneau, que l'humble fils de Marie; et les saints, les anges, les élus, semblent aussi farouches, aussi furieux, que les réprouvés et les démons. Ceci est une explication plutôt qu'un blâme. Je n'ai point à retracer, sans doute, le sujet et les détails de ce grand poëme, de ce cadre immense où se meuvent trois cents personnages. Il suffit de rappeler en deux mots que Michel-Ange a mis en scène ce verset de saint Matthieu : *Videbunt Filium hominis venientem in nubibus cœli cum virtute multâ et majestate*; qu'au centre de la partie supérieure ou céleste, siége le Christ, juge inexorable et terrible, qui pèse à une juste balance les actions des hommes, qui n'écoute pas même les pleurs de sa mère ; qu'autour de lui et des prophètes ou saints qui l'environnent, un groupe de *comparants* attend avec anxiété les sentences que sa bouche prononce; que les anges, exécuteurs de ses arrêts, ravissent les élus au ciel, ou livrent les réprouvés aux mains des démons; que, dans la partie inférieure ou terrestre, tandis que, d'un côté, les morts ressuscitent à l'appel des trompettes éternelles, de l'autre, les péchés et les vices, personnifiés dans un groupe de damnés, sont amoncelés sur la barque fatale prête à s'engouffrer dans une bouche de l'enfer.

Si la multiplicité et le mélange des épisodes exigent une attention longue et soutenue, du moins les traits principaux ressortent avec clarté, et donnent une clef facile à la composition tout entière. Au lieu d'entrer dans ce détail infini, il vaut mieux prémunir les voyageurs contre de prétendues fautes que chacun croit découvrir en jetant pour la première fois les yeux sur l'ouvrage de Buonarotti, et qui, certes, n'ont pas plus échappé au peintre lui-même qu'aux milliers de visiteurs qui, depuis trois cents ans, se pressent devant les fresques de la chapelle Sixtine. Il les a faites parce qu'il a voulu les faire.

La première de ces fautes, tant de fois découvertes et tant de fois reprochées, c'est la disproportion des personnages. Les uns, tels que le Christ, son entourage immédiat et le groupe des élus, sont deux fois plus grands que les autres, ceux de la partie inférieure; ils offrent aussi à un plus haut degré ces formes athlétiques, ces signes de force démesurée qu'affectionnait Michel-Ange, et dont il a fait quelque abus. Cette disproportion saute aux yeux, et c'est pour cela même qu'il faut lui chercher une autre explication qu'une bévue grossière de l'artiste. Il ne faut pas l'attribuer davantage à un calcul matériel, par exemple, à un effet de perspective; car si Michel-Ange eût visé à ce résultat, lorsqu'il grandissait successivement ses personnages de bas en haut, depuis les damnés jusqu'au Christ, il aurait poussé la progression plus loin encore; mais, au contraire, les groupes les plus élevés, par exemple celui des anges qui portent les instruments de la Passion, se rapetissent et redescendent à la taille des hommes du premier plan. Michel-Ange avait un autre motif. Il n'a pu traiter comme une scène de la vie ordinaire, comme un simple tableau d'histoire, ce dénouement final du drame de l'humanité; il a dû, pour traduire pleinement sa pensée, recourir aux allégories, et, dans cette pensée, la disproportion de taille et de force entre les élus et les réprouvés indiquait simplement la supériorité des premiers sur les seconds. Il semble inutile de chercher dans des commentaires plus ou moins ingénieux d'autre raison d'un fait qui s'explique si naturellement.

La seconde faute, qui lui est aussi dès longtemps imputée, et qui n'appartient plus à l'ordre physique, mais à l'ordre moral, c'est d'avoir mis dans son groupe de damnés, à droite du tableau, des figures trop grimaçantes pour la sainte grandeur du sujet, et de menus détails presque comiques, presque badins, qui sembleraient mieux placés dans une *Tentation de saint Antoine*, par Téniers ou Callot, que dans son œuvre sévère et toute biblique. Le reproche ici semble mieux fondé, et la partie du tableau qui l'encourt n'a peut-être pas, en effet, toute l'élévation, toute la beauté majestueuse du reste de la composition; mais ce défaut s'explique au moins, s'il ne se justifie pas pleinement. Pieux et austère, espèce de janséniste à Rome et républicain fougueux à Florence, Michel-Ange, poëte de plusieurs façons et de plusieurs styles, a écrit une satire dans un coin de son tableau, et s'est vengé par des épigrammes indestructibles de ceux qu'il ne pouvait ni réformer ni vaincre. L'Orgueil, l'Ambition, l'Avarice, la Luxure, tous ces vices hideux entassés dans ce coin et affublés de burlesques attributs, ce sont les grands dignitaires de l'Église qui déshonoraient la pourpre romaine, les membres ou clients de la puissante famille qui dépouillait sa patrie de sa liberté.

J'aimerais mieux, s'il fallait absolument trouver un défaut dans le *Jugement Dernier*, et si j'osais en signaler un que tout le monde n'eût pas aperçu, j'aimerais mieux m'étonner que Michel-Ange, qui avait à sa disposition tous les symboles religieux, toutes les croyances de la tradition, n'eût pas mieux distingué les deux espèces d'êtres qui concourent au sujet de son tableau, les êtres du ciel et les êtres de la terre. Tous les anges, aussi bien ceux qui sonnent de la trompette pour

éveiller les morts paresseux, que ceux qui exécutent les arrêts du Christ, et le Christ lui-même, ne sont que des hommes. Rien ne les distingue du commun des mortels; point d'auréoles, point d'ailes étendues, point de ces enseignes admises par l'art et par la foi. De là un peu de confusion, ou plutôt un accroissement de la confusion inséparable d'un sujet si vaste et si compliqué. Quant aux qualités de l'ouvrage, la majesté de l'ordonnance, la grandeur de l'ensemble, la beauté des groupes et des détails, la perfection inouïe du dessin, la hardiesse des raccourcis, la science de l'anatomie musculaire, il serait vraiment puéril d'insister sur ces divers points, et d'ajouter une chétive louange aux acclamations de tous les artistes, qui, depuis trois siècles, proclament à l'envi l'éclatant mérite de ce chef-d'œuvre gigantesque.

La fresque de Michel-Ange n'était pas encore achevée, qu'elle faillit être détruite. Sur la dénonciation de son maître des cérémonies, messer Biagio, le timoré Paul IV voulut faire disparaître toutes les nudités qu'un pareil sujet avait rendues inévitables. Il fit intimer à Michel-Ange l'ordre de les effacer. « Dites au pape, répondit froidement l'artiste, que ce qu'il « demande est une petite affaire; il n'a qu'à corriger le monde, « et j'aurai bientôt corrigé mes peintures (1). » Puis, pour se venger de son dénonciateur Biagio, il le peignit au milieu des damnés avec les oreilles d'âne de Midas et un serpent pour ceinture, qui rappelle les vers d'un ancien *romance* espagnol sur le roi Rodrigue, criant du fond de son tombeau :

Ya me comen, ya me comen,
Por dó mas pecado habiá (2).

Ce fut son élève Daniel de Volterre qui se chargea, un peu plus tard, du soin ridicule et sacrilége envers l'art de voiler ces nudités fort innocentes; ce qui lui attira le surnom de *bracchettone*, culottier, faiseur de braguettes, et des vers assez piquants de Salvator Rosa (sat. III). Le *Jugement Dernier*, très-endommagé déjà par le temps, l'humidité, l'explosion de la poudrière du château Saint-Ange, en 1797, et fort négligé des conservateurs du Vatican, a été de plus ignominieusement gâté par un raccord d'architecture qui a enlevé toute la partie supérieure centrale, celle où se trouvaient le Père éternel et le Saint-Esprit, et qui complétait ainsi le sens de la composition. Cette partie ne se trouve plus que dans les anciennes copies faites avant la fin du seizième siècle (3). Ce n'est pas tout encore : pendant plusieurs mois de l'année, et précisément ceux des voyages, on place devant le beau milieu de la fresque un autel surmonté d'un vaste baldaquin, puis, sur le côté gauche, un dais sous lequel le pape vient assister aux offices. Le spectateur, accouru pour voir l'œuvre de Michel-Ange, plus encore que pour entendre les motets de Palestrina ou d'Allégri chantés par les vieux débris d'un monde musical qui ne se renouvelle plus, démêle ce qu'il peut du reste du tableau, et sans pouvoir s'en approcher beaucoup plus près que la porte d'entrée, où le retient un impassible suisse de la garde papale. C'est le supplice de Tantale, appliqué à la vue.

On a fait beaucoup de copies du *Jugement Dernier*. Aucune, je crois, n'est aussi vaste ni aussi fidèle, au moins dans l'état où l'ont réduite les mutilations des hommes et les ravages du temps, que celle toute récente de Sigalon, actuellement au Musée des Petits-Augustins. Mais cette copie, comme toutes les autres que j'ai vues (et je désire que cette opinion ne soit pas prise pour un paradoxe), me semble moins éloignée de l'original par le dessin que par la couleur. Ainsi, dans Michel-Ange, le premier plan au bas du tableau est d'un ton général très-sombre, tandis qu'à l'horizon brillent la lumière du jour et la transparence de l'air. C'est une heureuse et belle opposition, perdue dans les copistes, et qui, malgré les dégradations de la fresque, se fait encore très-vivement sentir aujourd'hui.

S'il fallait, même avant d'entrer aux musées du Vatican, citer tous les objets d'art que renferme cé palais, la liste seule occuperait plusieurs pages de cet écrit. Mais on ne peut se dispenser de mentionner au moins deux choses d'une haute importance. Dans l'appartement Borgia, aile du palais bâtie par Alexandre VI d'exécrable mémoire, que décorent des fresques de Jean d'Udine, de Perin del Vaga, de Pinturicchio, tous trois élèves ou condisciples de Raphaël, se trouve la célèbre *Noce Aldobrandini*; c'est le nom que l'on donne à une peinture antique qui a longtemps appartenu à la famille Aldobrandini, et qui représente, à ce qu'on croit, les noces de Thétis et de Pélée. Cette peinture, assez vaste et assez curieuse, jouissait d'une grande renommée avant les découvertes bien plus importantes faites à Pompeï. Voilà l'une des deux choses qui méritent surtout l'attention. L'autre est la riche collection de gravures, depuis l'origine de cet art jusqu'à nos jours, que possède la bibliothèque vaticane, la plus ancienne de l'Europe chrétienne et la plus considérable de l'Italie, surtout en manuscrits orientaux, grecs, latins, italiens, et en manuscrits sur papyrus, qui s'est formée par l'adjonction successive des bibliothèques de l'électeur palatin, des ducs d'Urbin, de la reine Christine, de la maison Ottoboni, du marquis Capponi, etc., à l'antique bibliothèque des papes, commencée par saint Hilaire dès le cinquième siècle.



Le musée du Vatican est très-moderne, presque récent, et néanmoins très-riche, principalement quant au nombre des objets, en monuments de la sculpture antique. Dans divers vestibules, salles, galeries, musées particuliers, et surtout dans le portique appelé *della Corte*, qui entoure une cour octogone, sont une infinité de bas-reliefs, colonnes, chapiteaux, inscriptions, bains, sarcophages, vases, candélabres, animaux, bustes, statues enfin, morceaux précieux à tous les titres, choisis parmi ceux qu'on a exhumés de la terre de Rome, de cette Rome dont Pline disait qu'elle avait plus de statues que d'habitants, et du sein de laquelle on en a effectivement tiré, d'après le compte de l'abbé Barthélemy, plus de soixante-dix mille. Au milieu de cette multitude, et sans guide pour s'y diriger, car les musées du Vatican n'ont point encore de catalogue, vouloir énumérer seulement les plus beaux débris de l'art antique qui s'y trouvent amoncelés, ce ne serait dresser qu'en partie ce catalogue manquant. Il n'en resterait pas moins incomplet. J'aime mieux faire encore un choix; dans le

(1) D'autres biographes lui font répondre : « Allez dire au pape « qu'il ne s'inquiète pas tant de réformer les peintures, ce qui se « fait aisément, mais un peu plus de réformer les hommes, ce qui « n'est pas si facile. » Les deux réponses sont bonnes et dignes de Michel-Ange.

(2) « Ils me dévorent, ils me dévorent par où j'avais le plus péché. »

(3) Il s'en trouve une très-bonne et très-curieuse, datée de 1570, dans la galerie de M. Aguado.

choix, ne nommer que les chefs-d'œuvre, ceux qu'on réunirait, par exemple, dans une autre *Tribuna*, et pouvoir au moins ajouter à leurs noms quelques-unes des remarques que me suggèrent mes notes et mes souvenirs.

La plus célèbre statue du Vatican, et la plus populaire, si je puis dire, c'est assurément l'Apollon pythien, plus connu sous le nom de l'*Apollon du Belvédère*, parce qu'il fut placé par Michel-Ange dans la cour de ce nom. Cette statue avait été trouvée, au commencement du seizième siècle, dans les bains de Néron, à Anzio, près d'Ostie. Personne n'ignore qu'Apollon est représenté au moment où il vient de décocher une flèche mortelle sur le serpent Python. Cette action explique le mouvement un peu théâtral de son corps, ainsi que l'expression fière et victorieuse de son visage. Winckelmann, Mengs, cent autres, ont nommé cette statue la plus belle des antiques, le modèle complet du sublime; d'autres appréciateurs éclairés lui ont contesté ce droit exclusif à la première place. Canova et Visconti la croient une répétition plus délicatement finie de l'ancien Apollon en bronze, du sculpteur Calamis, qu'après la grande peste les Athéniens érigèrent dans le Céramique, et M. de Châteaubriand la déclare trop vantée. Sans oser prendre part à un tel débat entre de tels adversaires, j'indiquerai un moyen terme, qui est mon opinion. Il me semble que, tout en méritant la plupart des éloges prodigués par ses admirateurs enthousiastes, l'Apollon ne doit pas être mis au-dessus du premier rang, qu'il occuperait en commun, par exemple, avec la *Diane chasseresse* et le *Gladiateur*, de Paris; la *Vénus*, la *Niobé*, le *Faune*, de Florence; la *Callipyge*, l'*Hercule* et la *Flore* Farnèse, de Naples; le *Laocoon* et le *Mercure-Antinoüs*, de Rome. Peut-être semblerait-il plus beau, plus supérieur, s'il était moins célèbre. Mais tout voyageur qui arrive pour la première fois devant la niche profonde et bien éclairée où on lui a dressé une sorte d'autel, et qui entend prononcer par le gardien ce grand mot : l'*Apollon du Belvédère*, s'attend à de si prodigieuses beautés, à une émotion si profonde, que, trompé dans les exigences de son imagination, il répète tout bas ou tout haut le mot de M. de Châteaubriand. C'est ce qui arrive à la mer, aux Alpes, à Paris, à toutes les grandes choses très-vantées; la première vue ne leur est point favorable.

Le *Laocoon* résiste mieux, selon moi, à cette terrible épreuve de la première vue. Toutes les imitations, gravures, dessins et copies, même celle dont Bandinelli était si fier, sont restées tellement loin de l'original, qu'on est surpris, au contraire, et charmé d'y découvrir tout d'abord des beautés en quelque sorte inespérées. On comprend l'opinion de Pline, chez les anciens, de Diderot, chez les modernes, qui donnent la palme à ce groupe fameux; on comprend les récompenses dont Jules II combla un certain Félix de Frédis, qui l'avait trouvé dans sa vigne, et la fête que célébrèrent les poëtes romains, le 1er juin 1506, en l'honneur de sa découverte. Le *Laocoon*, que nul morceau de sculpture ne surpasse pour l'expression de la douleur physique, pas même *Niobé*, ni pour celle de la force active, pas même les *Lutteurs*, et que peu de morceaux égalent pour le travail du ciseau, est l'ouvrage d'Agesander, de Rhodes, aidé de ses deux fils, Polydore et Athénodore. Si l'on en croit Pline, ce groupe fut taillé dans un seul bloc de marbre. Cette circonstance qu'il met en action, l'épisode du second chant de *l'Énéide*, où Virgile raconte la catastrophe du grand-prêtre de Neptune, fait supposer qu'il appartient à l'époque des premiers empereurs, lorsque la statuaire s'éloignait de la simplicité calme du siècle de Périclès.

Le *Mercure*, longtemps appelé l'*Antinoüs du Vatican*, et le *Méléagre*, sont deux admirables statues, d'une conservation parfaite, pleines à la fois de grâce et de vigueur, desquelles il suffit de dire, pour tout éloge, qu'elles sont renommées parmi les plus précieuses que nous ait transmises l'antiquité. Mais celles-là même, et toutes les autres, cèdent la première place, dans l'opinion des connaisseurs, à un simple fragment mutilé, au *Torse*, également nommé *du Belvédère*. Ce torse, en marbre blanc, débris d'une statue d'Hercule au repos, sculptée par Apollonius, fils de Miston, d'Athènes, ainsi que l'annonce l'inscription grecque gravée sur sa base, et qui fut trouvé dans les thermes de Caracalla, appartient bien à la grande époque de la Grèce. Michel-Ange se disait élève du Torse. Il en a imité les détails et l'effet dans sa figure de Saint-Barthélemy, au *Jugement Dernier*, et l'on raconte que, dans son extrême vieillesse, devenu aveugle, il prenait encore plaisir à en palper d'une main tremblante les contours tant de fois admirés par ses yeux. Vraie ou fausse, cette anecdote, comme le remarque M. Valéry, peint l'esprit du temps et la passion des artistes pour l'antiquité. J'ajouterai qu'elle peint aussi l'homme qui, de sa naissance à sa mort, n'aima que les arts et leurs œuvres.

On a fait l'honneur à deux ouvrages de Canova, les *Lutteurs* et le *Persée*, de les mêler aux plus précieux morceaux antiques; honneur périlleux, car le voisinage est écrasant. Les lutteurs *Damoxène* et *Creugas*, bien inférieurs à ceux de Florence, n'expriment que la force brutale et grossière; on les a justement nommés les boxeurs. Quant à la statue de *Persée*, que Canova, dans sa jeunesse, ne craignit pas de refaire après Benvenuto Cellini, elle obtint l'honneur encore plus insigne d'occuper la place de l'*Apollon*, que nos victoires avaient conduit à Paris; on la nomma même la *Consolatrice*. Le *Persée* a le tort, plutôt que le mérite, de ressembler à l'*Apollon* par le visage; mais, en vérité, c'est à peu près leur unique point de comparaison. Il est travaillé finement, un peu maniéré, et, pour ne faire peur à personne, la tête de Méduse, qu'il tient à la main, est celle d'une femme jeune et jolie; ses serpents semblent même des tresses de cheveux rangées symétriquement, comme ceux des anciens Perses.

Je ne finirais point s'il fallait décrire ou seulement nommer les excellents morceaux antiques des galeries du Vatican : *Mythra tuant le taureau; Jupiter assis*, l'aigle à ses pieds, tenant le sceptre et la foudre; l'*Ariane abandonnée*, longtemps prise pour une Cléopâtre, qui inspira, sous ce nom, au comte Castiglione, l'ami de Raphaël, un long panégyrique latin du siècle de Léon X; une belle *Amazone*; un *Apollon citharède*; plusieurs *Bacchus*, dont l'un s'appelle Sardanapale; *Melpomène* et d'autres muses; *Ménandre* et *Possidippe*, son rival, dont nous ne connaissons aussi que le nom; *Auguste*, *Caligula*; plusieurs bustes fameux, *Sophocle*, *Eschine*, *Périclès*, *Aspasie*, *Alcibiade*; plusieurs bas-reliefs, entre autres, une *Apothéose d'Homère par les Muses*; plusieurs sarcophages où l'on voit *Bacchus et Ariane à Naxos*, *Achille vainqueur de Penthésilée*, les *Néréides portant les armes d'Achille*, etc.; plusieurs beaux animaux, un *Lion*, un *Tigre*, un *Cerf*, un *Griffon*, un *Centaure*, *Cerbère*, *le Cheval de Commode*, *les Bœufs*

de Gérion, une *bigue* ou char antique, etc.; puis des candélabres, des bronzes de toutes sortes, des vases sculptés; puis, enfin, des vases peints, où l'on voit *Jupiter escaladant avec Mercure la fenêtre d'Alcmène, Minerve rajeunissant Jason, Orphée poursuivi par une femme furieuse*, etc. Je dirai seulement que ces innombrables objets d'art et de curiosité sont distribués avec goût, avec intelligence, dans des cours, des galeries, des portiques, construits exprès pour les recevoir, et où ne leur manquent ni l'espace ni la lumière.

Qu'on me permette une dernière observation. Au musée du Vatican, comme à ceux *degl' Uffizj* à Florence, et *degli Studj* à Naples, on voit, parmi les antiques, un grand nombre de statues, et des bustes plus nombreux encore, où les prunelles des yeux sont figurées. Il y en a d'autres à Rome, tels qu'une tête de *Minerve* et un admirable *Bacchant*, qui ont des yeux imités, non pas seulement sur le marbre, mais avec des émaux, comme dans les animaux empaillés. Si je rappelle cette circonstance, si j'ajoute que Michel-Ange, Donatello et les autres grands sculpteurs de ce temps mettaient des prunelles à leurs statues, c'est que je voudrais ne plus entendre les statuaires de nos jours, qui se dispensent de donner, même à leurs portraits, ce complément nécessaire, se défendre en invoquant l'*honneur de l'art* et l'exemple des anciens; c'est que je voudrais, au contraire, qu'ils imitassent les anciens en cela du moins, sinon en tout le reste, et leur contemporain Houdon, lequel a fait deux admirables portraits de marbre, *Voltaire* et *Molière*, parce qu'il a su leur donner le regard, sans lequel il n'est ni vie ni ressemblance.

Passons maintenant à la galerie des tableaux.

L. VIARDOT.

CRITIQUE DRAMATIQUE.

Premières pièces de Corneille.

(Suite.)



La *Galerie du Palais* ou *l'Amie rivale* est une pièce encore très-décousue, mais elle contient plusieurs choses originales; on y voit l'ancien personnage des nourrices transformé en suivante, ce caractère dont on a tant abusé depuis, et qui joua un si grand rôle dans les pièces de Marivaux. On y trouve ensuite, très-curieusement dessiné, depuis la lingère jusqu'au libraire, le tableau de ce bazar qu'on appelait la Galerie du Palais, rendez-vous des gens de lettres et du beau monde, comme l'est le Palais-Royal de nos jours. Les sentiments sont peu tirés; des conversations galantes et interminables, qui roulent sur des caprices et des rigueurs, ôtent à cette œuvre tout intérêt autre que celui de voir par quels degrés Corneille s'est élevé au faîte de son génie. Les stances, dont il a tiré un si grand lustre plus tard, faisaient déjà partie de sa manière, et il les traitait en écrivain supérieur. Il s'habituait à l'antithèse et s'affermissait la main. Célidée, qui a fait la coquette avec son amant, et qui est demeurée sourde à ses prières, à ses pleurs, le voit rechercher les faveurs d'une autre belle, à laquelle il fait semblant de s'attacher. Célidée s'écrie alors dans sa douleur :

Quand je veux m'en défaire il est parfait amant,
Quand je veux le garder il n'en fait plus de compte,
Et n'ayant pu le perdre avec contentement,
Je le perds avec honte.
Ce que j'eus lors de joie augmente mon regret,
Par là mon désespoir davantage se pique;
Quand je le crus constant, mon plaisir fut secret,
Et ma honte est publique!...

Corneille, dans l'examen de cette comédie, s'occupe de l'unité et de la convenance de lieu, et il critique avec beaucoup de sens les moyens de convention qu'il emploie lui-même, que Molière a employés après lui, et que la comédie latine avait légués, c'est-à-dire les entretiens sur les places publiques et dans la rue. Corneille a toujours été poursuivi par l'idée de ramener à la période exacte de la représentation l'unité de temps, à laquelle, dans cette pièce, il accorde encore cinq jours, et de maintenir l'unité de lieu dans l'intérieur d'une maison ou d'un palais; il y est parvenu.

Corneille s'enfonce de plus en plus dans la métaphysique du cœur; ses premières pièces sont fondées sur des subtilités galantes et coquettes : ce sont de jeunes dames délicates sur la façon d'aimer et d'être aimées; ce sont des cavaliers causeurs, non moins susceptibles, qui se disputent le cœur de ces beautés orgueilleuses; ils sont prompts à mettre l'épée à la main, bien que Corneille s'élève de temps à autre contre le préjugé du duel. Malgré cette philosophie, il semblait pressentir qu'il devrait au duel les beautés du *Cid*. Toujours feintes et ruses d'amour dans ce monde; jamais personne n'a l'air de croire qu'il y ait dans la vie quelque chose de plus sérieux que de se fuir et de se chercher, et de se quereller sur une insensibilité prétendue ou sur la légèreté de la foi amoureuse. Ces amants qui courent les uns après les autres, et embrouillent à plaisir le fil de leurs intrigues, n'ont rien d'intéressant. On se fatigue à parcourir avec eux le labyrinthe où ils font tant de marches et de contre-marches sans avancer d'un pas.

Ces défauts deviennent surtout sensibles dans la *Suivante*, la cinquième comédie de Corneille. On y remarque une scène dont le dialogue consiste dans des répliques d'un seul vers. Notre auteur avait emprunté à Sénèque et à Euripide cette méthode, qu'il appelle lui-même une affectation dangereuse; il en a fait sortir, dans ses tragédies, d'admirables effets.

Corneille, dans la *Place Royale* ou l'*Amoureux extravagant*, prend les mêmes libertés. Il s'agit d'un amant qui, débarrassé de sa maîtresse, essaie de vivre en liberté. Ce personnage paraissait si extravagant au poëte, qu'il s'est cru obligé, dans sa dédicace, de s'excuser d'avoir choisi un tel héros. Il prie les dames de ne pas le confondre avec cet homme-là. Cette comédie se termine, comme celle de la *Suivante*, par un épilogue en stances de quatre vers. Il est

resté une critique d'un certain Claveret, réellement curieuse par le ton de fatuité avec lequel les petits auteurs contemporains de Corneille se permettaient de traiter ce grand homme. « J'entends parler de votre *Place Royale*, que vous eussiez aussi bien appelée la *Place Dauphine* ou autrement, si vous eussiez pu perdre l'envie de me choquer, pièce que vous résolûtes de faire dès que vous sûtes que j'y travaillais, ou pour satisfaire votre passion jalouse, ou pour contenter celle des comédiens que vous serviez. »

C'est un avant-goût des gentillesses réservées à ses succès.

Corneille a jugé très-sévèrement sa *Place Royale*, dans son examen, et il a eu raison. Malgré les pointes qui se trouvent dans *Mélite*, cette première comédie reste supérieure à celles qui la suivirent; elle fait présager le *Menteur*, de même que *Médée* annonce le *Cid*.

Après la *Place Royale*, on trouve le nom de Corneille mêlé à la *Comédie des Thuileries*, faite en collaboration de Rotrou, de L'Estoile, Bois-Robert et Coletet, pièce qui n'eut aucun succès, malgré la magnificence avec laquelle elle fut représentée à la cour, par ordre du cardinal de Richelieu.

Enfin la *Médée* vint, ce sublime essai où se trouvent des beautés dont Corneille n'avait pas le modèle. Quel caractère théâtral que celui de Médée! Considérez cette femme qui a commis tant de crimes pour obtenir l'amour de son époux, et qui se voit ensuite indignement abandonnée par lui! Euripide a traité ce sujet d'une façon admirable ; simplicité d'action, éloquence de discours, les plus belles qualités d'Euripide se rencontrent dans cette tragédie. Avec quelle affreuse vérité Médée est conduite au plus abominable crime qu'une femme puisse commettre, c'est-à-dire au meurtre de ses enfants! Le raffinement de vengeance qui la pousse à faire périr sa rivale, au moyen d'une robe empoisonnée, véritable vengeance de femme, est habilement analysé par le poëte grec. La *Médée* de Sénèque est pleine d'énergie ; le grandiose de l'expression s'y fait remarquer presque à chaque vers. On a souvent reproché à Sénèque le ton déclamateur, mais on ne lui a pas tenu compte de la noblesse et de la vigueur des pensées. Ses vers sentencieux ont une force et une précision extrêmes, et ils entrent naturellement dans le tissu du dialogue. Sénèque a décrit admirablement la violence et la fermeté du caractère de Médée. Sa fière réponse, *Medea superest*, lorsque sa nourrice lui demande sur quel appui elle peut se reposer, ce retour sur elle-même quand elle est trahie de tous côtés, est un des plus beaux effets de la tragédie antique. Médée n'est pas arrêtée par l'image de la mort. Loin de là, quand sa nourrice cherche à l'effrayer par ce dernier argument : *Moriere, tu mourras*, Médée répond : *Cupio, je le désire*. On ne saurait pousser plus loin le désir de la vengeance et la grandeur du désespoir.

C'est la *Médée* de Sénèque qui a particulièrement inspiré celle de Corneille. Le style régulièrement coupé de l'auteur latin et ses longs monologues plaisaient à notre poëte. Il traduisit les plus énergiques passages de Sénèque; mais il eut le malheur de ne pas s'en tenir à la même simplicité d'action, ce qui eût mieux valu encore que de s'embarrasser des personnages d'Égée et de Pollux, qui n'ont absolument rien à faire dans son intrigue. Ce Pollux rappelle celui de Simonide; il vient un peu hors de propos. La figure de la Médée est largement dessinée; le mâle génie de Corneille se sentait à son aise pour la première fois. Créon et Jason ne sont pas touchés avec autant de vigueur. Créuse, la nouvelle épouse de Jason, se trouve également sacrifiée. Corneille lui prête le désir de posséder la robe de sa rivale, cette robe que Médée avait reçue du Soleil, son père. La pièce, malgré ses défauts, fut jouée jusqu'au moment où celle de Longepierre la remplaça; cette dernière tragédie, conduite avec plus d'habileté, parut plus théâtrale, et l'on pardonna à la faiblesse du style, en faveur de l'ordre et du développement des sentiments. Longepierre s'étudia beaucoup à pallier l'horreur qu'inspire Médée quand elle prend le parti de massacrer ses enfants, et il sut faire vibrer des cordes sensibles, auxquelles ses devanciers n'avaient pas touché. Sa Médée, en effet, laisse entrevoir l'idée que ses enfants seraient en butte aux mépris d'une marâtre, et elle s'affermit par là dans sa cruelle résolution; toute mère passionnée croit avoir des droits jusque sur la vie de son enfant, et Longepierre fait valoir avec bonheur cette exaltation.

On a beaucoup agité la question de savoir si Médée ne convenait pas mieux à l'opéra qu'à la tragédie; on a voulu bannir la magie d'un théâtre sérieux et fait pour enseigner de hautes leçons aux hommes. Ce serait se montrer trop rigoureux et restreindre les plaisirs de l'imagination : les sorcières de Macbeth, l'ombre d'Hamlet, le Méphistophélès de Faust, ont de sombres attraits qui s'effaceraient dans un monde entièrement fantastique. Il faut l'opposition d'une saisissante réalité pour que l'esprit de l'homme s'effraie en voyant s'ouvrir tout à coup les abîmes du monde invisible, objet de tant de rêves et de systèmes, base de toutes les religions. La *Médée* a d'ailleurs pour elle la convention mythologique, et les vers de Virgile et d'Ovide nous ont familiarisés avec les incantations des magiciennes de la Thessalie.

Corneille était encore sous l'influence de la magie, lorsqu'il se mit à composer l'*Illusion Comique*; il osa faire paraître un nécromancien sur la scène, en le mêlant à des événements contemporains. Corneille appelle cette pièce, bizarre et capricieuse; elle est étrange, en effet, mais d'une fantaisie curieuse. Les critiques, en général, et Fontenelle lui-même, l'ont traitée avec plus de rigueur que Corneille; ils l'ont considérée comme une chute après *Médée*. Nous ne sommes pas de cet avis. Il ne faut pas regarder Corneille uniquement comme un auteur tragique; il n'y a pas plus loin de l'*Illusion* au *Menteur* que de *Médée* au *Cid*. Voici les expressions de Fontenelle : « Il retomba dans la comédie, et si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande. l'*Illusion Comique*, dont je parle ici, est une pièce singulière et bizarre, et qui n'excuse pas par ses agréments la bizarrerie de son irrégularité ; il y domine un personnage de capitan qui abat d'un souffle le grand sophi de Perse et le grand Mogol, et qui, une fois en sa vie, avait empêché le soleil de se lever à son heure ordinaire, parce qu'on ne trouvait point l'aurore, qui était couchée avec ce merveilleux brave. Les caractères outrés ont été autrefois fort à la mode; mais que représentaient-ils et à qui en voulait-on? est-ce qu'il faut outrer nos folies jusqu'à ce point-là pour les rendre plaisantes? En vérité, ce serait nous faire trop d'honneur. » Les réflexions de Fontenelle ne manquent pas de justesse en thèse générale ; mais quiconque aura lu la pièce



Prise de Constantinople par les Croisés

([illegible])



Prise de Constantinople par les Croisés

de Corneille conviendra que jamais le personnage du matamore, qui fut longtemps si fort en vogue, n'a été mieux tracé. C'était se préparer merveilleusement aux mensonges et aux espiégleries de Dorante. Le personnage du matamore a inspiré aux frères Parfait quelques réflexions assez justes: « Il avait été inventé, disent-ils, par les anciens Grecs et Latins, plutôt pour le divertissement du peuple que pour son instruction. Les Italiens, qui n'ont eu pour but que l'amusement, ne manquaient pas d'en faire usage, ainsi que nos premiers auteurs français, qui ignoraient encore le genre de la bonne comédie.» A cette observation générale, qui convient également au rôle du *Parasite*, ajoutez la situation des esprits échauffés par la lecture des romans de chevalerie français et espagnols, la licence et le désordre introduits par les guerres civiles, et que les ordonnances les plus sévères eurent beaucoup de peine à réprimer. La France fourmillait de Rodomonts, il ne fallait rien moins qu'un portrait aussi chargé que le matamore pour les corriger de ce ridicule.

L'*Illusion Comique* est d'un meilleur style, à notre sens, que toutes les autres pièces de Corneille; on y trouve une foule de vers charmants, et l'intrigue possède un certain mérite: un père qui, par l'effet d'un enchantement, assiste au tableau de la vie d'un fils prodigue et tremble en voyant ses aventures, offre un sujet intéressant en soi-même, et que l'auteur a développé avec beaucoup d'adresse et d'esprit. De toutes les premières pièces de Corneille, l'*Illusion Comique* est la seule qui pourrait être reprise et jouée avec succès. Elle serait plaisante encore. Elle a été applaudie trente ans. Cette pièce renferme un éloge du théâtre et des comédiens, qui prouve l'importance que l'on commençait à leur accorder. Alcandre, le magicien, après avoir montré au père son fils exerçant la profession d'acteur, rassure le bonhomme peu satisfait, par cette tirade en faveur des comédiens:

. . . . A présent, le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris,
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ces illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de laurier, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre-François.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles.
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard,
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes,
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous

Ce fut un heureux changement dans la position des comédiens, jusque là traités comme des saltimbanques, et qui n'étaient pas autre chose en effet que des farceurs de tréteaux. La haute protection que leur accorda Louis XIII, ou plutôt Richelieu, et qui leur fut continuée par Louis XIV, les enfla d'un juste orgueil et en fit d'honnêtes gens. Floricourt ne croyait pas déroger en se faisant comédien, et l'on sait ce que Baron, renommé pour ses bonnes fortunes, disait aux galantes duchesses qui lui parlaient de leurs aïeux. C'est à ce royal encouragement donné au théâtre que l'on a dû Corneille et Molière. L'auteur de l'*Illusion Comique* en a fini désormais avec les œuvres de sa jeunesse; il vient d'atteindre sa trentième année, et le voilà qui s'élance jusqu'aux hauteurs du *Cid*, où il se maintint longtemps par une série de chefs-d'œuvre. Place à la royauté du génie, la plus légitime des royautés!

Hippolyte LUCAS.

ALBUM DE L'ARTISTE.

PRISE DE CONSTANTINOPLE PAR LES CROISÉS



On se rappelle cette fière et majestueuse composition, qui, comme toutes les productions de M. Eugène Delacroix, a soulevé, au Salon de 1841, de si violentes et de si amères critiques. Les uns accusaient ce ciel gris et terne qu'ils disaient avec raison ne pas appartenir à l'Orient de la réalité; les autres reprochaient vivement au peintre les erreurs et les négligences du dessin, et refusaient de lui pardonner l'oubli de l'une des règles les plus importantes de l'art; le plus grand nombre se récriait sur l'aspect étrange de ce tableau défavorablement placé, non verni, entouré de peintures éclatantes, et dont l'appréciation, dans ces conditions fâcheuses, ne pouvait guère être définitive. Nous l'avons revu, en effet, dans le Musée de Versailles depuis cette époque, et là, dans une situation meilleure, sous un jour plus convenablement approprié, nous avons pu reconnaître combien, dans l'examen des œuvres d'art, il était juste de se préoccuper de l'emplacement, du jeu de la lumière, de l'accomplissement rigoureux de certaines formalités de détail. La composition de M. Delacroix a tellement gagné qu'elle en est devenue méconnaissable, et maintenant il est permis d'admirer, presque sans réserve, cette scène imposante et grandiose. Ce sont bien là, en effet, les rudes guerriers de l'Occident tombant à l'improviste au milieu d'une population dégénérée; Baudouin et les siens dominent les vaincus par la noblesse de leur attitude et l'impassibilité de leur physionomie; l'étonnement se peint sur leurs visages; c'est à peine s'ils comprennent, ces hommes bardés de fer et habitués aux grandes luttes du Moyen-Age, l'épouvante des Grecs agenouillés devant eux. Ils sont là,

calmes et presque désintéressés, comme s'il n'y avait pas derrière eux une ville immense vouée à toutes les horreurs de la guerre et de l'incendie; pour rencontrer un peu de pitié, il faut tourner les yeux vers ce noble animal qui porte le chef des croisés, et qui semble deviner les terribles angoisses des malheureux épars çà et là. Cependant le pillage a lieu; les soldats poursuivent et tuent; on voit accourir de toutes parts des fuyards atteints de mortelles blessures; rien n'a été respecté, pas même ce prêtre vénérable, plus odieux aux vainqueurs qu'un sectateur du prophète, grâce à la tache du schisme, et sur lequel un soldat audacieux porte une main sacrilége à la porte du temple. Le drame est horrible, sanglant, échevelé; voyez ce vieillard qui supplie, en entourant sa fille de son bras débile; voyez cette femme qui pleure sur la mort de sa sœur, et cet homme qui se tord dans les convulsions de l'agonie, et cette femme qui se précipite sur la scène, les bras étendus, près d'être atteinte par un soldat furieux! Rien n'émeut Baudouin ni ceux qui se tiennent à ses côtés; au loin la mer est calme et bleue; la ville étale ses blanches maisons, au-dessus desquelles on n'aperçoit qu'un peu de fumée, signe précurseur de l'incendie; le contraste est saisissant et douloureux. La gravure de M. Desmadryl reproduit fidèlement l'aspect du tableau de M. Delacroix; cet artiste habile s'est dignement inspiré du caractère de l'œuvre originale; son dessin est ferme, élégant et sûr; sa touche est patiente, énergique, minutieuse même, tant il a mis de soin à rendre les plus humbles détails; c'est là une copie largement comprise et sévèrement exécutée, qui ne peut qu'aider grandement à la réputation du peintre, tout aussi bien qu'à celle du graveur.

L'ARTISTE EN PROVINCE.

LA CREUSE.

Fin.



Bénévent est la seconde ville de l'arrondissement de Bourganeuf. Ce fut d'abord une abbaye et les vastes domaines qui en dépendaient. Les bons moines s'avisèrent d'écrire sur la porte de leur église ces deux mots latins : *Beneventi ferentes*, ceux qui apportent sont les bienvenus. Le premier mot de cette devise devint le sobriquet du couvent, et plus tard le nom de la ville, qui se forma sous son patronage. Aujourd'hui, Bénévent, du moins quant aux mœurs de sa population, n'a rien qui rappelle une ville moderne; c'est encore une ville du Moyen-Age, habitée par des bouchers et des maquignons parlant un effroyable patois, faisant, sur le plus léger prétexte, des charivaris diaboliques à leurs administrateurs, toutes les fois, par exemple, qu'ils sont assez mal inspirés pour oser toucher à leurs barbares coutumes, mélange de superstition et de bouffonnerie. Tous ces gens-là font leur profession de boucher à domicile, en famille; sur le pavé de leurs maisons le sang ruisselle et court dans les rues, comme l'eau. Leur commerce se réduit à traîner de ville en ville, par les chaleurs de l'été, des cargaisons de viande. Quand il y a de la marchandise de rebut, ils la jettent aux poissons du premier étang qui se trouve sur leur chemin, ou bien aux nuées de corbeaux qui les suivent en hiver. On ne peut comparer à cette sauvage colonie que les habitants du faubourg des Boucheries, à Limoges, qui forment encore, à l'heure qu'il est, une redoutable corporation. Ce n'est pas sans beaucoup de peine que le conseil municipal de Bénévent est parvenu à rendre plus saine cette malheureuse ville, en lui donnant de l'air, en la faisant paver, en y faisant couler beaucoup d'eau. Pour exécuter cette sage réforme, il a fallu sacrifier quelques pignons gothiques; alors, il s'est trouvé des amis assez passionnés du pittoresque pour faire cause commune avec les propriétaires mécontents. Dussions-nous passer auprès de ces poëtes pour des Vandales, nous mettons en première ligne la prise en considération de la santé publique. L'art bien entendu n'est pas l'amoureuse passion de quelques jeunes touristes pour les masures. L'ancienne abbaye de Bénévent a été vendue par la Révolution, et, plus tard, démolie; mais il en reste encore la plus intéressante portion : c'est une belle église du onzième siècle, qui sert de paroissiale à la ville, et mérite d'être classée parmi les monuments historiques. Cet édifice, construit en granit, a sur sa façade un vaste portail simplement orné de sévères moulures, et surmonté d'une tour quadrangulaire. Vers le milieu de l'église, s'élève une flèche à huit côtés; les murs s'appuient à l'extérieur sur des contreforts d'une médiocre saillie, et l'entablement est garni de mascarons. A l'intérieur, la nef, voûtée en plein cintre, et portant sur de robustes colonnes à chapiteaux cubiques, est accompagnée de latéraux très-étroits semblables à des couloirs; l'abside est elle-même peu spacieuse; enfin, l'intérieur des deux clochers est fermé par des coupoles bien caractérisées. C'est, en somme, un exemple de construction où la pensée de l'artiste ne se montre pas indépendante des matériaux qu'il a employés.

Aubusson doit toute son importance à son industrie de luxe, dont la réputation est à bon droit européenne. Ses manufactures de tapis étaient autrefois plus nombreuses, mais la concurrence qu'on leur a faite de nos jours, en imitant leurs produits et en usurpant leur nom, les a de beaucoup réduites. Cette industrie est fort ancienne et n'a pas été fondée par Louis XIV, comme se plaisent à le dire les historiographes; au contraire, le grand roi l'a ruinée. Comme les ouvriers en tapisserie étaient presque tous de la religion réformée, la révocation de l'édit de Nantes porta à leur industrie un coup terrible, dont elle ne s'est pas relevée depuis. En effet, la population de la ville d'Aubusson s'élevait autrefois à quatorze mille âmes, elle ne dépasse pas actuellement le nombre de quatre mille. L'ancien champ du repos des protestants, qui existe encore, est d'une étendue qui contraste avec celle du cimetière des catholiques. On croit qu'après la bataille que Charles Martel gagna contre les Sarrasins dans les plaines du Poitou, quelques débris de l'armée païenne se réfugièrent dans les gorges d'Aubusson et y portèrent leur industrie. Cette supposition n'est pas fondée sur des documents positifs, mais, à coup sûr, les manufactures d'Aubusson remontaient à une époque antérieure de plusieurs siècles à Louis XIV, car il existe des tapisseries du Moyen-

Age fabriquées à Aubusson. Les manufactures actuelles se résument, à proprement dire, en une seule, celle de M. Sallandrouze de la Mornaix, qui, à force d'activité dans ses relations, de goût dans le choix de ses modèles, parvient à soutenir, malgré les concurrences, la prospérité du commerce des tapis, en lui trouvant des débouchés en France et à l'étranger.—Un fait qui prouvera jusqu'à quel point on abuse du nom d'Aubusson, c'est que six cents ouvriers à peine ont du travail dans les manufactures de cette ville. Certes, sous quelque rapport, on peut leur faire concurrence; mais si les acheteurs pouvaient tenir compte de la beauté des teintures et du bon goût des dessins, l'industrie d'Aubusson serait sans rivale. C'est dans cette ville que naquit le peintre Baraban, dont les ouvrages exécutés à l'aquarelle sont aujourd'hui très-recherchés; il fut d'abord peintre ornemaniste, il renonça dans la suite à cette branche de l'art pour s'attacher exclusivement à peindre des fleurs et des oiseaux. Contemporain de Redouté, Baraban fut son rival le plus terrible, mais la mort l'arrêta de bonne heure dans ses travaux, et sa réputation fut étouffée par celle de son rival. Les artistes, qui apprécient tout le charme de ses aquarelles, ont pris soin de sa gloire en lui donnant le surnom de Raphaël des oiseaux.

Dans tout l'arrondissement d'Aubusson, il existe peu de monuments qui méritent d'être mentionnés; ce sont le moutier gothique de Felletin, les tours de croc et un vitrail de la petite église de la Borne, qui représente la généalogie de la Vierge et rappelle les meilleurs ouvrages en ce genre de Pinaigrier et de Jean Cousin.

L'arrondissement de Boussac est plus riche en monuments que celui d'Aubusson, car il possède au moins la plus belle eglise du département, celle de Chambon. L'architecture de cet édifice, qui remonte au onzième siècle, est de ce style particulier à certaines constructions religieuses de l'Auvergne et du Bourbonnais, appelé par quelques archéologues, style romano-byzantin; on y voit des bas-côtés et une nef principale ornée de colonnes à fûts lisses et à chapiteaux historiés; une coupole et une abside, avec des chapelles en cul de four, faisant saillie sur le chevet, des fenêtres en ogive romane avec des archivoltes ornées; l'entablement qui supporte la toiture s'appuie sur des modillons décorés de figures et de feuillages. Cette église est classée parmi les monuments historiques de la France.

A cinq kilomètres de Chambon se trouve la ville d'Evaux, où l'on peut voir une église moins belle, il est vrai, mais du même style et du même âge que celle dont nous venons de parler. Evaux emprunte toute son importance à un établissement d'eaux thermales qui s'est élevé sur les ruines d'anciens thermes romains. Quelques fouilles y ont été faites avec une rare négligence, et n'ont cependant pas été sans résultats : on y a trouvé les fondations de plusieurs salles, des mosaïques, des revêtements en porphyre, un beau débris de frise en marbre, une statue, des poteries et divers ustensiles romains. Ces antiquités enrichissent le Musée du chef-lieu. Nous arrivons à l'arrondissement de Guéret, qui, en outre de ce qu'il est moins étranger aux progrès de la civilisation que le reste de la Marche, possède, lui aussi, quelques monuments dignes d'être examinés avec intérêt, sous le double rapport de l'art et de l'histoire.

Au-dessus de l'une des plus charmantes vallées que l'imagination puisse rêver se trouvent les ruines d'une très-ancienne abbaye qui fut d'abord pauvre, et devint, à partir du treizième siècle, de plus en plus florissante, jusqu'au moment où ses vastes domaines furent déclarés propriété nationale. Ce renseignement résulte pour nous d'un ensemble de constructions de divers âges, de divers styles, qui, à mesure qu'elles s'agglomèrent, se développent sur un plus vaste plan, et répondent à des exigences de richesse et de luxe.

En agrandissant le réfectoire, il fallut ajouter une nouvelle nef à l'église; mais, chose singulière! de cette partie gothique de l'abbaye, il ne reste qu'un portail, qui se trouve placé en face de la modeste porte de l'ancienne église. Ce portail ne s'appuie sur rien, n'est protégé par aucun toit; mais les pierres sont taillées avec tant de précision et si bien posées, qu'il ne paraît pas encore avoir souffert des injures du temps. Toutefois ses belles sculptures, quoique exécutées dans un solide granit bleu clair, se détériorent; et c'est vraiment dommage, car les figures sont d'un excellent style, ainsi que l'architecture qu'elles accompagnent. Ce riche spécimen contraste à merveille avec l'aspect lourd et brutal de l'ancienne construction; mais il aurait besoin d'être abrité. En admirant la pureté de ce morceau, nous pensions qu'il trouverait fort bien sa place dans la cour de l'Ecole des Beaux-Arts, à laquelle il manque un échantillon de l'art gothique. La solidité des matériaux permettrait de les déplacer sans inconvénient; mais le transport serait coûteux. Cependant on fait bien venir de Volvic à Paris des granits bruts.

Dans le chœur de la petite et vieille église du moutier d'Ahun se trouve un monument de la richesse et du mauvais goût des moines, qui fait l'admiration des habitants du pays : c'est une œuvre et un retable immense en bois sculpté dans le style le plus exagéré de la Renaissance, où se trouvent pourtant de gracieux motifs de stalles enrichies de culots et de rinceaux. On fit venir de Poitiers, à grands frais, des ouvriers sculpteurs qui jouissaient d'une certaine célébrité dans cette ville, pour confectionner cette pompeuse machine; on voit encore, reléguée dans un coin de l'église, l'ancienne œuvre toute vermoulue, d'un travail gothique très-grossier, et qui ne contient qu'un petit nombre de stalles.



A quelques pas du moutier d'Ahun, et sur la hauteur, est située la ville d'Ahun, petite et triste; son église, affreuse construction moderne, s'élève sur les ruines d'un ancien édifice qui fut la proie d'un incendie, mais qui devait être d'une belle architecture, comme le prouverait l'abside qui existe encore. Sur l'emplacement d'Ahun il y avait autrefois des établissements romains. Dans quelques fouilles pratiquées au hasard et d'une manière accidentelle, on a trouvé de nombreux débris antiques, tels que poteries, urnes de verre, bronzes, etc., etc. Nous avons été heureux de trouver dans cette insignifiante ville l'hospitalité bienveillante d'un savant aussi modeste que distingué, qui, dans ses loisirs, a perfectionné l'industrie de Lembourg de Saumur; mais en laissant à cet émailleur sa spécialité, M. de Saint-Sulpice s'est attaché à modeler des fleurs. Ses petits ouvrages sont d'une délicatesse de travail, d'une pureté de forme et d'une fraîcheur si vraies, qu'on les prend au premier aspect pour des produits de la nature. L'industrie de luxe devrait s'emparer de ces belles fleurs, plus élégantes, plus délicates que celles modelées en porcelaine, et les appliquer comme ornement à des corbeilles, à des gi-

randoles, à des encadrements; mais l'artiste voudra-t-il entrer dans les exigences de l'industrie? nous ne le croyons pas.

Il y a encore dans l'arrondissement de Guéret quelques constructions remarquables; ce sont : l'église de la Souterraine, la seule de la Marche qui présente dans son plan une crypte; — M. Prosper Mérimée a visité dernièrement cet édifice, qui est en voie de restauration; — le château princier de Saint-Germain, habité par Mlle de Montpensier pendant l'exil qui l'éloigna de la cour de Louis XIV; les sombres tours de Crozan; le pont d'Anzême, qui est construit avec une seule arche en tiers point, beau et solide travail des ingénieurs du Moyen-Age.

Guéret, l'ancienne capitale de la Haute-Marche et le chef-lieu actuel de la Creuse, est aussi pour ce département le centre des lumières; on y trouve les mœurs les plus douces, la population la plus intelligente, la société la plus aimable; les fonctionnaires étrangers ne quittent qu'avec regret cette résidence, qui, au premier aspect, semble n'offrir aucune ressource, tant elle est petite et mal située, au pied d'une montagne aride.

La ville est bien bâtie, mais elle est fort mal pavée; en revanche elle a de nombreuses promenades, plantées depuis des siècles, car les arbres y sont énormes. L'église paroissiale était remarquable à quelques égards, par son pur style roman et sa flèche à huit côtés; mais cet édifice a été gâté par le conseil des marguilliers de la paroisse, qui, trouvant trop lourds deux des piliers romans qui supportaient les pendentifs de la coupole, ont imaginé de leur substituer des colonnes de bois. Par suite de cette périlleuse opération, la flèche n'était plus solide, et on a été obligé de coiffer le portail de l'église d'une espèce de campanile informe, pour y loger les cloches. Le chœur étant devenu plus vaste par la suppression des piliers, le clergé pouvait y faire chape à son aise; mais il n'y voyait pas assez clair, et il a jugé convenable de faire enlever les vitraux.

Guéret a pour tout monument historique le château des comtes de la Marche; c'est une construction gothique du quatorzième siècle, d'un style élégant, et bien entretenue par M. de Boislamy, qui en est propriétaire.

Par suite du mouvement naturel des terrains, une moitié des rues de la ville s'étage sur la partie inférieure d'un versant, l'autre moitié est enfoncée dans un vallon étroit. — Au-dessous de la ville et du côté opposé à la chaîne de montagnes aux cimes tronquées, qui ne sont qu'un écho lointain et affaibli de celles de l'Auvergne, s'étend un pays d'une ravissante animation qui contraste avec la nudité sauvage des hautes terres, d'où on l'aperçoit déroulant par larges places ses prés verts, ses bois sombres, ses champs de sarrasin violets, ses eaux semblables à de grandes plaques de métal poli, ses coteaux ombragés à moitié; ajoutez à ce tableau le ciel et les nuages promenant leur ombre çà et là sur cette vaste tapisserie, qui semble remuer au moindre souffle, car elle se termine par des lignes bleues qui décrivent en s'effaçant les plus douces ondulations.

La ville de Guéret n'est ni commerçante ni industrielle; pourtant on essaie d'y établir l'industrie de la soie, et le dépôt de remonte qu'elle possède serait un débouché pour la belle race de chevaux qui est élevée dans le pays, si les maquignons des départements voisins ne faisaient pas concurrence aux éleveurs de la Creuse. Guéret se distingue par le bon esprit de ses habitants, qui créent une excellente administration municipale, font embellir leur ville et aiment par-dessus tout les loisirs d'une vie tranquille. C'était par destination une localité où devait tôt ou tard s'établir une société d'artistes, de savants et d'amateurs; déjà chacun cultivait à part soi et de prédilection une branche de la science ou de l'art; chacun se faisait collectionniste, celui-ci de livres et de manuscrits, celui-là de tableaux et de sculptures; si bien que lorsqu'on eut projeté la fondation d'un cabinet d'histoire naturelle, il fallut y adjoindre un musée d'antiquités, puis une galerie de peinture. Aujourd'hui, cet établissement, qui occupe quatre vastes salles, est l'un des plus beaux de la France, et il n'a fallu que deux ans pour obtenir ce résultat. Nous ne parlerons pas du cabinet d'histoire naturelle; mais la peinture est de notre compétence aussi bien que les antiquités nationales. — En suivant un ordre historique dans notre examen du Musée de Guéret, nous trouvons d'abord les monuments celtiques de la Creuse, dont les plus grands sont reproduits sur une petite échelle avec des échantillons des pierres mêmes, dont on a copié les formes avec beaucoup d'exactitude. Puis vient une grande quantité de ces haches de silex dont se servaient les Celtes.

La collection romaine est beaucoup plus riche; elle se compose d'urnes de verres à deux anses, de vases de bronze, de lampes et de vases en argile trouvés dans les fouilles d'Ahun, d'une statue en marbre blanc d'un excellent style, dont il ne reste que le torse et la tête; d'un beau fragment de frise aussi en marbre, et de nombreux débris d'architecture trouvés à Evaux; de plusieurs vases en terre cuite avec des ornements modelés trouvés à Drouille; ajoutez à cela un petit poignard romain d'un charmant travail, trouvé dans une urne de verre, et une suite des médailles curieuses: tel est en somme le catalogue des antiquités de l'époque gallo-romaine. Le Moyen-Age et la Renaissance viennent à leur tour, et sont représentés par des morceaux de sculpture chrétienne fort remarquables, par des tapisseries, des armures, des vitraux, des ivoires, des reliquaires, des émaux, des faïences, des coffrets, des serrureries et ferrures, des sceaux, des miniatures sur vélin, etc. Mais la collection des émaux est à elle seule fort précieuse, et suit jusqu'à nos jours les développements que cette industrie d'art a subis en passant par les Byzantins, les émailleurs de Limoges, les Courtois, les Laudin, les Noualhier, les émailleurs de Genève, pour arriver jusqu'aux émaux modelés de MM. Lembourg et de Saint-Sulpice. — La galerie de peinture n'est pas, à beaucoup près, aussi satisfaisante, mais elle est tout à fait à son origine; on s'est hâté de couvrir les murs de la salle de tableaux, en se réservant d'être plus difficile à l'avenir sur le choix, quand on aura davantage à choisir. Ainsi, nous passerons sous silence bon nombre d'anciens portraits de famille, dans le goût de Largillière et de Rigaud, qui ne sont là que momentanément. Mais nous mentionnerons deux portraits de femmes exécutés au crayon par M. Ingres, et dans sa meilleure manière; une composition de l'école française, représentant une sainte famille assistée par des anges; une charmante petite étude de Greuze; un portrait de femme peint avec coquetterie par Nattier; un portrait d'homme d'une large facture, attribué tour à tour à Van Dyck et à Vélasquez; une *Annonciation* peinte sur marbre blanc dans le style de l'école de Nuremberg, et qui est digne d'Albert Durer. Ce commencement de musée, on le voit, laisse à désirer sous beaucoup de rapports; mais on a l'espoir qu'il s'enrichira de quelques galeries particulières, parmi

lesquelles se trouve en première ligne celle du receveur-général de la Creuse, M. le marquis de Varambon, qui possède, entre autres tableaux de maître, une *Chasse au Sanglier* de Rubens, avec les animaux peints par Sneyders; une bataille de Wouvermans; deux paysages, l'un signé de Ruysdaël, l'autre de Breughel de Velours; enfin, plusieurs scènes flamandes de Téniers et de Van Ostade.

L'élan est donné; M. de Varambon ne voudra pas être le seul homme de toute une ville qui aime les arts en égoïste; les plus riches propriétaires, l'administration, la magistrature, le barreau, qui est très-nombreux et très-intelligent; les médecins et cette partie saine de la bourgeoisie qui tient au progrès, ont voulu, à divers titres, contribuer à la fondation de ce musée. Nous ne saurions donc trop louer le noble désintéressement, le zèle toujours actif des hommes de goût qui ont pris l'initiative dans cette circonstance; ce sont MM. Bonnafoux, Dugenest et Furgaud, ingénieur des mines. Guéret doit une grande partie de ses embellissements à M. Leyraud, son ancien maire, et député de l'arrondissement; en cette qualité, il a pu à diverses reprises obtenir du ministre de l'Intérieur des livres pour la bibliothèque publique. Cette fondation si intéressante et notre musée devront aussi des améliorations à M. Purat, maire de la ville.

En même temps qu'on fondait un musée et une société philharmonique, on construisait un théâtre, qui est un édifice de bon goût, pas plus vaste qu'il ne le fallait, d'un aspect un peu sévère, comme le voulaient les matériaux, mais commode, simple de distribution, et fort bien décoré à l'intérieur par M. Philastre de l'Opéra. Pour peu que cet état de choses continue, l'amour des arts fera des merveilles à Guéret; l'ambition viendra à cette ville, qui jusqu'alors s'était contentée d'être tout simplement la ville la plus paresseuse du royaume.

A. FILLIOUX.

THÉATRES.

VAUDEVILLE : *Un Monstre de Femme.* — **PORTE-SAINT-MARTIN** : *La Foire de Beaucaire*, ballet-comique en deux actes. — **VARIÉTÉS** : *L'Inconsolable*, vaudeville en trois actes.

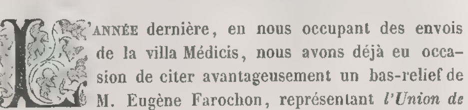


Jamais titre plus menteur ne fut inscrit au front d'une honnête femme, et Mme Brohan l'a bien prouvé. Quel est donc le grand crime de cette Mme Jollivet, contre laquelle se sont accumulées tant de haines furieuses? A-t-elle battu ou trompé son mari, rompu avec père et mère, porté le trouble et la désolation dans sa famille, exposé son fils ou sa fille, déshonoré à toujours un nom respecté? Pas le moins du monde; mais Mme Jollivet a le tort immense d'être jeune, jolie, avenante, rieuse, pleine d'esprit, le tort de faire venir ses robes et ses chapeaux de Paris, le tort plus grand encore de tenir un salon où se rend avec empressement la meilleure société de Corbeil, et de posséder pour époux un franc imbécile, dont le rôle a été pitoyablement rempli par un certain M. Fradelle; enfin, le tort irrémissible d'être entourée de deux vieilles tantes, deux méchantes commères, qui portent des ajustements ridicules comme sait s'en faire cette excellente Mme Guillemin, qui ont vu les élégants de la ville se retirer d'elles, grâce aux séductions de Mme Jollivet, qui enragent tout bas et tout haut, et ont juré de perdre leur charmante nièce, afin de se venger de l'abandon et des quolibets. Donc, elles ont circonvenu M. Jollivet, qui est, s'il vous plaît, un niais de première force; elles l'ont poussé à demander une séparation, et le tribunal de famille va se réunir. Fort heureusement, Mme Jollivet est une femme de tête, et elle n'a garde de se laisser prévenir. Elle surprend un rendez-vous de M. Jollivet avec une jeune cousine, se met à la place de la demoiselle, et se moque gaiement de monsieur son époux. L'assemblée de famille a lieu, et les grands parents en viennent presque aux mains; le président, ancien huissier, prononce un discours parfaitement stupide; les deux vieilles tantes éclatent en imprécations; la nièce ne fait qu'en rire; elle ramène peu à peu son époux, provoque les duègnes, leur prouve, pièces en main, qu'elle en sait de belles sur leur compte, les couvre de confusion, dissout victorieusement la ligue formée, et s'en va triomphante au bras de M. Jollivet, qui la mène au bal de M. le maire. Il y a, à travers tout cela, un personnage assez comique, grâce à son talent mimique : c'est le gros Lepeintre, le père de Mme Jollivet, M. Legras, bien nommé comme on voit, et qui n'a qu'une mission en ce monde, celle de la consommation. Mme Brohan a joué avec sa grâce et son entrain ordinaires. La pièce, fort pauvre de situations heureuses et de bons mots, n'est ni neuve, ni spirituelle; on pouvait mieux attendre de MM. Varner, Duvert et Lausanne.

— C'est la parade la plus étrange, la plus étourdissante, la plus bouffonne qu'on puisse voir, et nous n'avons plus rien à envier à l'Italie. On n'imagine pas ce que c'est que Bistoquet, Troutrou, Christophe, Ortholan et Fénelon, qu'il ne faut pas confondre avec l'*hauteur* de Télémaque, comme le dit l'affiche; Arlequin, Polichinelle, le Capitan et les Colombines n'ont jamais mieux fait en leur temps; et puis voilà au moins des costumes! voilà de l'agilité! voilà de la laideur! Ouvrez de grands yeux et regardez. C'est d'abord une vraie tente de saltimbanques, encombrée de malles, de sacs remplis de nippes, de cerceaux, de balanciers, de tomawaukhs, de vêtements de sauvages, de hardes jaunes, blanches, rouges, vertes et bleues, de défroques et d'oripeaux de tout genre. Le spectacle commence : les deux Colombines rivalisent de nœuds de ruban et de jetés-battus; leurs amoureux sont en présence, Arlequin, le jeune seigneur, son valet et autres, et tout aussitôt vous voyez surgir le plus incroyable pêle-mêle de mouvements, de grimaces, de contorsions, de sauts, de tours de force, de cabrioles, de chutes, de coups de poing et de coups de pied; scènes d'amour, parodies burlesques, baisers surpris, déclarations interrompues, explosions de jalousie, combats simulés, rien n'y manque; les soufflets éclatent, tombent comme la grêle, et passent de l'un à l'autre avec une régularité des plus hardies; les acteurs s'élancent, se pincent, se menacent, se regardent, se dévorent des yeux, se battent du nez, s'assomment du bâton, se poursuivent et s'évitent, se jettent par terre sur les pieds, sur la

tête, sur le ventre, sur le dos, paraissent et disparaissent comme les magiciens des ombres chinoises, montent et descendent, se précipitent d'une hauteur de vingt pieds, multiplient les grands écarts, exécutent des danses impossibles, piquent des têtes dans le mur, qui s'ouvre en œil-de-bœuf devant eux; et tout cela avec une vigueur, une force, une adresse, une rapidité, une frénésie sans pareilles; on ne respire plus, tant l'action est vive, pressée, entraînante: que serait-ce donc si les acteurs parlaient? Tel est le premier acte, et la pièce, à vrai dire, finit là, car le second n'est guère que la répétition des *Saltimbanques*, moins les réjouissants lazzis d'Odry. On aperçoit les baraques de la foire de Beaucaire, le beau monde de l'endroit se promène; les aides de Bistoquet ont élevé autel contre autel, et la foule s'est déclarée pour eux. Bistoquet s'abandonne au désespoir; des danseurs surviennent; l'Opéra reprend ses droits, et le ballet finit par le concert le plus bruyant que nous ayons entendu depuis longtemps. Ne cherchez point là autre chose qu'un tour de force et un véritable exercice d'acrobates; mais le moyen d'être sévère lorsque l'on a ri de grand cœur! Un grand homme rouge des plus affreux est venu dire que la *Foire de Beaucaire* était l'œuvre de M. Laurençon, probablement l'acteur Bistoquet.

— La veuve inconsolable d'un confiseur, un docteur vétérinaire ravi d'avoir perdu sa femme, tels sont les deux personnages que M. Rosier a mis en scène, et développés à grand renfort de répliques cherchées et d'antithèses prévues; mais vous figurez-vous une grande douleur sous les belles couleurs et le magnifique embonpoint de Mlle Flore, la joyeuse vivandière? Mme Caudebec est accompagnée de Poulette, sa bonne; M. Thucydide mène avec lui Saturne, son valet. Il s'agit d'un déménagement en partie double, et les deux intéressés se rencontrent dans la cuisine, au milieu des préparatifs du départ et de l'arrivée. Mme Caudebec, qui s'en va à Pontoise pleurer sur le monument funéraire de feu son époux, n'a pu être déménagée à temps, et M. Thucydide, qui a hâte d'abandonner la maison de campagne où il vécut avec sa femme, est venu avant l'heure. Que faire dans cet embarras? Mme Caudebec aime les côtelettes, et M. Thucydide les œufs à la coque; on dîne donc. Tout en dînant, la conversation s'engage; la veuve éclate en sanglots au souvenir de son mari; le vétérinaire rit en mémoire de sa femme; on boit à l'horreur du mariage, puis, pour passer le temps, on se met à jouer une partie de piquet, et les deux valets, Saturne et Poulette, qui ont juré de s'épouser, qui redoutent la séparation et le voyage de Paris à Pontoise, ourdissent une conspiration dans le but innocent de marier leurs maîtres et de sceller à jamais l'alliance des deux ménages réunis par hasard. Le soir venu, le temps est sombre, la pluie tombe par torrents; on ne mettrait pas un chat dehors. Mme Caudebec se retire dans son sanctuaire; M. Thucydide s'étend sur un lit improvisé, et cherche le sommeil. Vain espoir! Saturne ronfle à tue-tête, et c'est chose facile avec le nez de l'acteur Hyacinthe. Mme Caudebec rêve à son époux et pousse des cris étouffés. Puis Saturne, réveillé, s'introduit dans la chambre de la veuve et crie pour elle au secours. Le vétérinaire accourt, la porte de communication se referme sur lui, et le voilà en tête-à-tête avec l'intéressante inconsolée. Saturne a prétendu que son maître *vieillardait*; M. Thucydide prend à tâche de lui donner un démenti et risque hardiment une déclaration: surprise de la veuve, menaces de jeter le séducteur à la porte; mais le vent l'a fermée et le loquet est en dehors; alors il sortira par le balcon. Il se dirige donc vers cette nouvelle issue et trouve Saturne aux pieds de Poulette. La sympathie s'éveille à ce touchant tableau; Saturne s'écrie qu'il publiera l'aventure du tête-à-tête, si Mme Caudebec se refuse à un second *conjungo*. M. Thucydide devient pressant; adieu le serment de veuvage, et l'inconsolable est déjà toute consolée. Plus de déménagement; les deux mobiliers vont se confondre, et ce n'est pas trop de deux, après les bris réitérés de la soirée. Lepeintre aîné et Mlle Flore, Hyacinthe et Mlle Esther, ce sont là deux couples amusants, comme on sait, et qui suffiraient seuls au succès d'une pièce moins satisfaisante que celle de M. Rosier.



NOUVELLES D'ART.

Médailles de M. Farochon. — M. Bonnassieu. — M. Chassériau.

L'ANNÉE dernière, en nous occupant des envois de la villa Médicis, nous avons déjà eu occasion de citer avantageusement un bas-relief de M. Eugène Farochon, représentant *l'Union de la Liberté et de l'Ordre public*; et, en même temps, de parler de la médaille grand module, que, pour satisfaire aux réglements de l'Académie, le jeune pensionnaire avait à exécuter d'après ce bas-relief. Cette médaille vient d'être terminée. Nous devons le dire à l'éloge de M. Farochon, elle nous a paru, pour le caractère, pour le style et surtout pour l'exécution, bien supérieure au bas-relief. L'intention en est bien comprise, bien rendue, et le dessin d'une bonne précision; le modelé en est large, et l'arrangement, qui ne manque pas d'une certaine ampleur, témoigne des bonnes et sérieuses études que l'artiste a dû faire de l'antique, pour s'éloigner de la manière grêle et maigre de l'école impériale. La tête du roi, qui forme le revers de cette médaille, est une des meilleures qui aient été faites jusqu'à ce jour. Comme à nous, il a semblé à M. le directeur des Beaux-Arts que ce travail méritait une récompense: M. Cavé a donc eu l'heureuse idée de donner à l'œuvre de M. Farochon une destination publique, à laquelle tout le monde sans doute s'empressera d'applaudir: il a proposé à M. le ministre de l'Intérieur que cette médaille, dont l'exergue est en tout point pareil à la devise adoptée par la garde nationale, fût employée à récompenser des services rendus par notre milice citoyenne, pour la défense des institutions ou pour le maintien de l'ordre public. Par ce moyen on éviterait, ainsi que cela n'est que trop fréquemment arrivé, d'accorder trop légèrement la croix de la Légion-d'Honneur, plutôt que de laisser sans récompense une conduite honorable ou une action méritoire. — Inutile d'ajouter que M. le comte Duchâtel a immédiatement approuvé l'achat, et sans doute aussi la destination de la médaille de M. Eugène Farochon.

— M. le ministre de l'Intérieur a accordé à M. Bonassieu une indemnité de 300 francs, bien suffisamment motivée par le bris accidentel de la statue de cet artiste, dont l'œuvre a subi cette cruelle mutilation dans le périlleux trajet de Rome à Paris.

— La ville a confié à M. Chassériau les peintures de la chapelle de Sainte-Marie Égyptienne, dans l'église de Saint-Méri.

CONCOURS

POUR LES PRIX DE ROME.

Peinture historique.



En sculpture, l'histoire grecque et romaine; en peinture, les sujets empruntés à la Bible: tel est à cette heure l'inévitable cercle de Popilius dans lequel l'usage veut que soient enfermés les jeunes artistes qui aspirent aux prix de Rome, et l'Institut s'est bien gardé cette fois encore de sortir de l'ornière des précédents. Peut-être les auteurs du programme ont-ils pensé que ce serait chose plus facile de traiter un épisode de la vie du peuple de Dieu, avec laquelle chacun de nous s'est amplement familiarisé dès la plus tendre enfance, que d'aborder ainsi brusquement et sans études préalables un fait souvent ignoré de l'époque romaine, ou des grandes luttes du Moyen-Age, ou des magnifiques scènes de l'histoire moderne; peut-être se sont-ils préoccupés de la nécessité d'imposer aux concurrents, dans ces trois derniers cas, l'obligation de la fidélité aux costumes, qui eût fait surgir une difficulté nouvelle, et ont-ils voulu leur laisser toute latitude dans l'ajustement et la draperie, en se reportant à des temps reculés, dont la tradition n'a point sauvé de l'oubli le mode de se vêtir; peut-être aussi ont-ils cru qu'il valait mieux ne gêner en rien l'imagination des artistes quant à la physionomie des personnages, ne pas exiger d'eux la représentation de figures dont les traits nous ont été transmis par les portraits ou les médailles, et s'abandonner bénévolement aux inspirations individuelles, tout en maintenant rigoureusement ce caractère grave et sérieux qui convient aux patriarches; peut-être enfin se sont-ils imaginé que les vêtements orientaux, dont on a l'habitude de couvrir les héros de l'Ancien Testament, se prêteraient plus aisément à l'arrangement académique et à la grâce des plis. S'il en est ainsi, nous dirons que l'Institut a fait preuve d'une certaine sagesse, bien que le passé nous ait quelquefois prouvé qu'il n'y avait pas toujours lieu à se méfier de l'intelligence des élèves, et nous nous bornerons à constater le fait, sans soulever à ce propos une discussion tout au moins inutile. Il y a deux ans, le sujet était la coupe trouvée dans le sac de Benjamin; l'autre semaine on avait choisi, pour le concours de paysage historique, le paradis terrestre; aujourd'hui il s'agit de *la robe de Joseph présentée à Jacob*, c'est-à-dire un drame plein de simplicité et de déchirantes émotions.

Le premier tableau, en entrant dans la salle d'exposition, était celui de M. Bienoury, qui présente des draperies fort habilement exécutées, mais d'une richesse trop grande pour ces temps primitifs et cette génération de pasteurs obscurs. Le berger qui montre à ce malheureux père la robe ensanglantée de son fils rappelle singulièrement l'attitude et les traits de saint Jean-Baptiste dans le désert; les têtes sont généralement sans noblesse et sans caractère; le petit Benjamin laisse voir un regard qui voudrait être effrayé, et qui n'est empreint que d'une dureté fâcheuse; le paysage est dans un ton violacé qui réagit sur tous les personnages, et donne des teintes exagérées, même pour un ciel d'Orient. L'œuvre de M. Leroux, qui venait après celle de M. Bienoury, offre une affectation de naïveté, fort excusable sans doute chez les anciens maîtres, mais tout au moins maladroite de nos jours; nous l'avons entendu plaisamment comparer à un morceau de terre cuite, et le mot ne manquait certes pas de quelque justesse; les chairs accusent une sécheresse extrême et une couleur uniforme qui supprime totalement les transitions; le visage du vénérable patriarche est assez commun, et son regard fixe appelle l'idée, non du désespoir, mais bien de la démence; Benjamin est assis à ses côtés, dans une pose indolente, et semble ne prendre aucune part à cette douloureuse scène; le groupe des pasteurs est lourd et sans style, le désert sans perspective; il y a cependant une fort bonne intention dans cet homme qui se retourne pour parler à l'oreille de son compagnon, et un torse vigoureusement rendu, celui du berger qui tient la robe de Joseph. La composition de M. Lebouyx est d'une sage ordonnance et d'une belle simplicité, bien que le jeune peintre n'ait pu se défendre de certains souvenirs. Jacob est assis au pied d'un arbre, le visage noblement affligé et les yeux levés vers le ciel; Benjamin est dans l'ombre, la tête baissée, la main dans celle de son père, et c'est là une douce et naïve figure; derrière le vieillard se tiennent deux jeunes filles, l'une appuyée sur la pierre, l'autre debout et baignée de pleurs, dans une attitude pleine de grâce et d'expression; les bergers sont d'une vérité rare, et c'est à peine si l'on remarque quelque prétention dans le mouvement de celui qui tient un bâton sur le premier plan; l'ensemble est dans un ton assez doux et poétique, mais un peu trop sombre, et triste peut-être.

La peinture de M. Naudin n'a nullement le caractère biblique, et le principal défaut de ses personnages consiste dans l'absence totale de style et de vigueur ; l'exécution est d'une grande mollesse, que ne suffit point à racheter l'élégance de quelques heureux détails, tels que le Benjamin aux blonds cheveux appuyé sur l'épaule de son père, et la femme vue de profil sur le seuil de la maison. Le tableau de M. Jalabert, œuvre d'un tout jeune homme, renferme de rares qualités ; l'arrangement en est bien compris, le dessin atteste de sérieuses études, la tête de Jacob est belle, mais nous aimons peu ce regard fixe, qui est plutôt, comme nous l'avons fait observer plus haut, un signe de folie que de douleur ; il y a une affliction réelle dans les traits de cette jeune fille qui joint les mains, de cette femme, contre laquelle se presse, dans sa frayeur naïve, le petit Benjamin, de ce vieillard qui regarde la robe sanglante ; les bergers sont d'un naturel incontestable, et M. Jalabert a été fort bien inspiré de sacrifier le paysage à l'action, car le ciel enflammé de l'Arabie, l'âpreté du désert, la nudité du palmier, n'auraient point ajouté à l'intérêt du drame. Après M. Jalabert, c'était M. Duval-le-Camus fils, un second prix, dont la composition est la plus franchement entendue dans le sens académique, et conséquemment la mieux faite pour se concilier les sympathies et les suffrages de messieurs de l'Institut ; l'agencement des personnages est sage et harmonieux ; le dessin, d'une correction satisfaisante ; la couleur, d'une chaleur de ton fort convenable. Peut-être le patriarche, dont le mouvement, du reste, prouve une douleur bien sentie, n'a-t-il point, en dépit de son désespoir, assez de vie dans le regard ; peut-être la jeune fille qui se tient debout derrière lui n'a-t-elle point un caractère suffisamment oriental ; peut-être le Benjamin n'est-il point tout à fait dans les conditions de l'âge indiqué dans le programme ; mais le pasteur qui porte la robe s'est jeté à genoux dans une attitude d'humilité profonde, et la vigueur de son compagnon qui raconte les détails de la rencontre avec les frères de l'infortuné Joseph contraste habilement avec le calme et l'immobilité de cet autre enfant du désert qui s'appuie fermement sur son bâton.

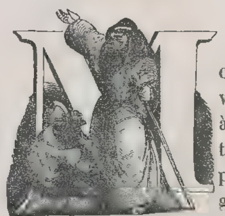
La toile de M. Léon Benouville, frère de M. Benouville dont nous avons parlé avec éloges lors du concours pour le paysage historique, prouve un peu moins d'expérience, et le personnage de Jacob montre un raccourci de jambe d'une exécution assez défectueuse ; toutefois la tête du patriarche est noble et pleine d'originalité ; Benjamin, quoique l'artiste n'ait point respecté son âge officiel, est dans un fort bon mouvement ; le berger, porteur de la robe, est très-hardiment exécuté entre le groupe des affligés et celui des pasteurs qui regardent de loin. Les trois dernières compositions sont les moins intéressantes ; celle de M. Byron est sans caractère, et n'a guère, en sa faveur, que le mérite banal de l'intention ; Jacob n'a ni douleur ni noblesse dans les traits ; le berger, assis et complétement indifférent, est une malheureuse idée. M. Suttat n'a pas eu le temps de terminer sa tâche, et ce que nous en avons vu, c'est-à-dire le Benjamin de six ans, le Jacob aux yeux bleus, n'est point fait pour inspirer des regrets quant au reste, bien que l'esquisse des deux femmes à droite trahisse un certain sentiment de l'affliction. Le rouge et le jaune, enfin, dominent dans le tableau de M. Lenepveu, qui est sans dessin, sans harmonie et sans goût, et où il n'y a matière à une exception bienveillante qu'au profit de Jacob, dont l'expression n'est pas sans quelque vérité.

Le concours de peinture historique pour les prix de Rome atteste, on le voit, de sérieux et de notables progrès quant à l'ordonnance et à l'exécution, au dessin et à la couleur ; les meilleurs ouvrages, à notre sens, sont ceux de MM. Lebouyx, Jalabert et Duval-le-Camus ; mais il nous serait difficile de conjecturer sur lequel de ces trois concurrents a dû s'arrêter le choix de l'Institut, tout en répétant avec le public que le dernier nous semble avoir le mieux compris les tendances usuelles de la majorité des juges.

L'Académie a prononcé son jugement sur le concours d'architecture. M. Alexis Paccard, âgé de vingt-huit ans, élève de MM. Huyot, Lebas et Hubert, a obtenu le premier grand prix, et c'est là une récompense bien méritée ; le deuxième grand prix a été décerné à M. Jacques-Martin Tetaz, âgé de vingt-trois ans, élève de MM. Huyot et Lebas.

La Vierge adorant l'Eucharistie.

Tableau de M. Ingres.



ONSIEUR Ingres, quand il envoya son tableau de *Stratonice* à Paris, craignait encore le contact de l'opinion : il se rappelait trop peut-être les jugements divers qui avaient accueilli le *Saint-Symphorien*. Mais le succès de *Stratonice* fut immense, et, comme nous l'avions espéré, le contre-coup de ce succès inspira au peintre un courage qui, depuis longues années, paraissait l'avoir abandonné. C'est à cette *embellie* que nous devons la Vierge destinée au prince héréditaire de Russie, et qu'on a baptisée du nom de la *Vierge à l'Hostie*.

Je ne veux pas trop chicaner sur cette dernière dénomination, qui paraît avoir été généralement adoptée. La formule appliquée au plus grand nombre des Vierges de Raphaël, la *Vierge à la Chaise*, la *Vierge au Poisson*, la *Vierge à l'Œillet*, la *Vierge au Chardonneret*, a quelque chose de familier qui ne déplaît point, parce que la désignation porte sur un accessoire indifférent du tableau; mais dire la *Vierge à l'Hostie*, comme on dit la *Vierge au Linge*, c'est s'exprimer d'une manière peu respectueuse et peu intelligible. C'est pourquoi je voudrais détruire toute équivoque en désignant ce tableau par ces mots : la *Vierge adorant l'Eucharistie*. La tournure est moins leste, mais elle exprimerait convenablement le sujet.

Arrivant après beaucoup d'autres qui déjà ont fait retentir leur admiration pour le nouvel ouvrage de M. Ingres, nous n'aurons besoin d'aucun effort pour élever le public au diapason de notre manière de sentir. Je ne connais aucun ouvrage de ce peintre dont le succès ait été moins contesté. Ce tableau, exécuté rondement en trois mois avec tout le souffle de la confiance, ne laisse dans l'esprit de personne ni ambiguïté ni regret. On remarquait dans la *Stratonice* des choses délicieusement ajustées, des détails touchés avec un sentiment ineffable; mais l'unité manquait dans quelques parties, et parfois la main pouvait sembler vacillante et timide. Dans la Vierge, l'exécution est d'une sûreté complète, d'une fierté merveilleuse; je dirais presque que ce tableau a été peint avec une extrême facilité, non que je fasse le moindre cas de la facilité proprement dite, surtout depuis qu'un indigne esprit de spéculation, secondé par l'ignorance des gens du monde, a élevé sur le pinacle tant de gens qui n'ont que la brosse et la main; mais dès qu'il s'agit d'un homme dont les études ont été consciencieuses et persévérantes, la facilité, compagne du vrai sentiment, n'est plus que la conséquence de cette vocation première, sans laquelle on n'arrive à rien d'élevé dans les arts; la facilité alors, c'est l'union de la vocation et du savoir. Or, sous ce point de vue, M. Ingres est un peintre facile, et jamais il n'en a donné une preuve plus éclatante que dans son dernier ouvrage.

On a été jusqu'à dire que M. Ingres s'était, cette fois, montré coloriste. Je ne crois pas que M. Ingres accepte cette louange, ni même qu'il s'en soucie. Nous connaissons depuis longtemps de ce peintre des choses admirablement colorées. Personne n'a jamais donné plus franchement leur ton véritable aux étoffes, aux meubles, aux accessoires d'un tableau. L'*Intérieur de la Chapelle Sixtine* est conduit dans un sentiment de couleur très-solide et très-vrai. Je citerai encore l'*Odalisque debout*, où l'on trouve une entente de la couleur et du clair-obscur tout à fait digne des Vénitiens. Malgré cela, M. Ingres ne sera jamais classé parmi les coloristes, pas plus que Raphaël, André del Sarto, Fra Bartolomeo, Poussin, Dominiquin ou Lesueur. Ce titre ne lui appartient pas : d'abord, parce que la nature ne lui a pas réparti à un degré supérieur l'appréciation de l'influence réciproque des tons les uns sur les autres, devinée par le Titien et Giorgion, réduite à l'état de démonstration scientifique par M. Chevreuil; ensuite parce qu'un coloriste *pur sang* procède, avant tout, par la couleur, et ne fait du reste qu'un accessoire. A cet égard, les coloristes ont de grands mystères que M. Ingres a négligés : c'est là une *gnose* dont très-peu de personnes pénètrent les secrets.

Cela ne veut pas dire qu'on ne fasse pas bien d'être coloriste quand la nature l'a voulu. Soyez alors Van Dick ou Rubens, Gérard Dow, Téniers ou Mieris; vous composerez, dans le premier cas, une espèce de musique en peinture, dans le genre du *clavier des couleurs* du P. Castel; dans le second, vous tiendrez un milieu fort honorable entre le peintre et le bijoutier; mais pour être vraiment un grand peintre, trois conditions éminentes sont nécessaires, lesquelles, par leur réunion, constituent l'art du dessin, savoir : l'expression, la composition, la forme. La couleur et le clair-obscur, dans cette hiérarchie, ne sont que des ministres des trois puissances souveraines : le peintre les appelle à son aide, toujours soumises et subordonnées, quand elles doivent concourir à l'expression de sa pensée. La couleur et le clair-obscur ont travaillé à la *Prison de Saint-Pierre* du Vatican, à la *Messe de Bolsène*, à la *Mort de saint Bruno*, mais comme les Hébreux qui construisaient les pyramides, en esclaves.

Si donc vous voulez vous faire une juste idée de la nouvelle Vierge de M. Ingres, ne vous attendez pas à une merveille de coloris; ne vous préoccupez pas non plus à un certain point du mérite de la nouveauté. On ne fait plus rien de vraiment nouveau dans les arts, quand a fini le court période de leur apogée. En Grèce, on monta depuis Dédale jusqu'à Phidias, on se soutint de Phidias à Praxitèle, depuis Praxitèle jusqu'aux Antonins, on admira et on imita. Il en est de même des temps modernes : un souffle de l'antique a développé cette seconde fleur qui commence au Giotto, qui s'épanouit à Raphaël, et qui, depuis, n'a laissé que de vagues parfums. La maladie des temps modernes, c'est d'avoir poursuivi le fantôme de l'originalité à tout prix, c'est d'avoir crié à toute imitation respectueuse et intelligente :

O imitatores, servum pecus!

Ne pourrait-on pas répondre avec bien plus de raison : O novateurs! troupeau d'esclaves insensés! qui vous a fait croire que le beau, dans les arts d'imitation, se produisît d'une manière spontanée? Raphaël, cet homme doué d'une organisation presque divine, a été porté vers le sommet dans les bras du Pérugin; Pérugin lui-même devait presque tout ce qu'il était à Masaccio et aux autres maîtres des anciennes écoles. Sondez, s'il se peut, toute nature supérieure, vous en trouverez au moins une moitié qui appartiendra à la tradition. Seulement, il n'en est pas des temps où il reste un progrès à faire, comme de ceux qui viennent après que l'extrême limite accordée à l'hu-

manité a été atteinte. Dès lors, le culte des plus grands maîtres est la première condition de succès pour ceux qui veulent renouveler quelque chose de leurs prodiges. Dominiquin, Poussin, Lesueur, croyaient en Raphaël comme M. Ingres y croit aujourd'hui. Je dirai plus : M. Ingres y croit davantage, soit que le temps écoulé ait agrandi à ses yeux la figure du maître souverain, soit que, par une espèce de métempsycose, la nature ait infusé dans le peintre français quelques parcelles de cette organisation qui fut unique dans les temps modernes. M. Ingres a voulu se faire et s'est fait soldat de Raphaël ; il trouve en lui la solution de toutes les difficultés de la peinture ; il s'enveloppe dans les ouvrages de Raphaël comme dans un sanctuaire qui le dérobe à ce que notre époque a de desséchant pour l'âme, d'étriqué, de mesquin et de vulgaire quant à la forme. On pourrait presque dire que M. Ingres préfère Raphaël à la nature, tant il s'est fait une loi sévère de n'interpréter la nature qu'à l'aide de Raphaël ; ou plutôt M. Ingres croit que Raphaël n'est que la nature dans sa plus haute, dans sa plus ravissante expression.

Le talent de Raphaël fut le produit d'une des combinaisons les plus étonnantes dans l'ordre de la nature ; c'était une âme angélique dans un corps passionné et même sensuel. Il ne parvient, dans ses Vierges, à rendre la religion qu'à l'aide de l'amour. La collection des *Madones*, qu'il a peintes pendant les seize dernières années de sa vie, peut se diviser en trois ou quatre séries dont chacune a été inspirée par une femme que Raphaël avait élue comme le type d'une beauté particulière. Je ne crois faire aucun tort à la mémoire de Raphaël en disant qu'il a aimé ces quatre femmes à la fois. Lisez avec attention les biographies contemporaines, rappelez-vous le milieu de corruption élégante dans lequel s'était ouverte cette fleur d'une pureté céleste, et vous trouverez ma supposition toute naturelle. Voilà déjà bien des blasphèmes aux yeux des rigoristes ; j'en ajouterai un dernier, en disant que, sans la réunion de ces conditions contradictoires, Raphaël n'aurait point été Raphaël.

Mais, par la toute-puissance de l'art et du génie, toute trace de cet alliage s'est effacée des œuvres de Raphaël. Ses Vierges n'ont inspiré et n'inspireront jamais que respect et amour divin : l'infernale séduction que Lewis a racontée dans le *Moine* ne peut se comprendre qu'en faisant intervenir une de ces prétendues *Vierges*, comme on en a peint après Raphaël. Il existe une harmonie parfaite entre les productions du plus grand des peintres et la pensée de la plus chaste des jeunes filles. C'est à cette hauteur, c'est dans cette transformation que M. Ingres a cherché l'art de Raphaël. Parmi ces types divinisés, il en a adopté un qu'il reproduit, autant qu'il est en lui, avec une religieuse fidélité. Les Vierges de M. Ingres sont de la famille de la *Vierge aux Candélabres ;* elles en ont le port et la fierté. A l'époque d'Auguste ou d'Adrien, des sculpteurs, encore merveilleux par comparaison avec ce que les temps modernes ont produit, fidèles au type de Praxitèle ou de Polyclète, donnaient néanmoins à leur ouvrage un cachet d'originalité ; M. Ingres sait aussi, dans sa constance envers le type qu'il a choisi, varier son imitation et se varier lui-même. Ce doit donc être le sujet, non d'une vaine critique, mais d'une étude pleine d'attrait et d'instruction, que de suivre cette série de créations sœurs depuis la *Vierge aux Candélabres* jusqu'à la *Vierge adorant l'Eucharistie*.

Cette voie étant indiquée, on sait déjà quel est le caractère, la pose, l'aspect de la nouvelle Vierge de Raphaël : cette nature romaine, souverainement belle dans sa plénitude et sa gravité, cet ovale presque insensible qui fait songer au compliment habituel que les Arabes adressent au visage de leurs maîtresses, ce col si droit avec ce regard baissé, les mêmes voiles, le même manteau, le même mouvement du corps et des bras, tout cela identique en gros et pour l'observateur superficiel, mais adorablement modifié, approprié au sentiment de la nouvelle composition, qui, elle, est une création originale et sublime.

Le mystère le plus auguste de la religion catholique vient de s'accomplir. Le pain consacré est devenu le corps de Jésus-Christ : le vin que renferme le calice est désormais son sang : le prêtre s'est prosterné devant le miracle qu'il vient d'accomplir. Au miracle suprême qui s'est opéré dans le sacrifice, le peintre en ajoute un autre, qui est comme une tradition de la peinture, et que la *Messe de Bolsène* a consacré : l'hostie vivante est debout sur le calice et paraît comme rayonnante aux yeux des fidèles. A ce spectacle, tout front mortel s'est courbé dans la poussière ; mais d'augustes spectateurs vont remplacer et le prêtre et la foule assemblée. Derrière l'autel, les saints protecteurs de l'église où la messe est célébrée sont descendus pour s'associer comme intercesseurs aux prières des assistants. La pensée païenne représentait les dieux se penchant sur l'autel pour respirer le parfum des sacrifices ; la pensée chrétienne place au même lieu d'humbles mortels divinisés pour leurs vertus, des membres de l'Église triomphante qui forment la chaîne entre Dieu et la créature qui combat sur la terre. On voit combien la composition de M. Ingres, quelque nouveauté qu'elle présente, reste néanmoins circonscrite dans la rigueur du dogme et l'esprit de la religion.

Une telle conception toutefois présentait de nombreux obstacles. La vierge Marie, entre saint Nicolas et saint Alexandre, les deux patrons de la Russie, devait se montrer à la fois adorant la divine Eucharistie, adorée par le peuple qui se presse dans l'église. Le peintre avait une apparition à figurer, et pourtant, afin de rester dans les données de la pure et sévère école qu'il représente, il devait éviter toute fantasmagorie de lumière ; la Vierge descendant du ciel, quittant pour ainsi dire les genoux de son fils, pour le retrouver sur l'autel, devait

paraître par sa beauté, sa majesté, sa forme seule, la Vierge *assumée* (assunta), la *Vierge déesse*, comme osent l'appeler Pétrarque et Tasse dans leur enthousiasme italien.

M. Ingres a résolu ces deux problèmes. Le contraste que j'indiquais précédemment, celui du col fièrement dressé et des paupières abaissées, ce contraste qui, dès Raphaël, a su exprimer à la fois l'humble femme de Bethléem et la mère de Dieu triomphante, est ici approprié avec une convenance parfaite à la donnée que le peintre a choisie. La double situation de la Vierge est très-clairement écrite; l'une passive, la Vierge recevant les hommages du peuple assemblé; l'autre active, la Vierge s'humiliant à son tour devant la grandeur du mystère eucharistique. Il y a dans la Vierge un parfum de béatitude, et en même temps cette nuance d'émotion et d'orgueil que notre propre faiblesse prête aux bienheureux.

Quant à l'emploi de la lumière, il est tout ce que l'on pouvait attendre d'un disciple de la grande école italienne.

Je n'ai que peu de choses à dire sur les deux figures de saint Nicolas et de saint Alexandre. Le peintre les a réduites au rôle d'accessoires, et elles se sont subordonnées docilement à sa pensée. La tête du saint Nicolas, sa pose, ses ornements rappellent, sans aucune affectation, sans le moindre sacrifice à la manie de l'archaïsme, les personnages si graves des assemblées de saints dans les vieux maîtres de l'Italie. Dans le saint Alexandre, M. Ingres a réalisé le type slave avec la justesse dont il a fait preuve en peignant des personnages du règne de Louis XIV dans son *maréchal de Berwick*, de vieux prêtres italiens dans la *chapelle Sixtine*, des Français du quinzième siècle dans l'*entrée de Charles VII* à Paris. C'est assurément une chose charmante que la couleur locale, quand l'artiste possède tant d'autres qualités avant celle-là.

Dans l'exécution de la figure de la Vierge, trois choses nous semblent particulièrement belles. La face légèrement inclinée en arrière présentait une grande difficulté. Je ne me souviens pas si précédemment M. Ingres s'est tiré de ce problème avec autant de bonheur; tout ce que je puis dire, c'est que la partie supérieure du masque m'a paru admirablement modelée en pleine lumière. Les mains sont à la fois d'une force et d'une délicatesse exquise : c'est à cela qu'on reconnaît le grand maître. Dernièrement un artiste justement apprécié au salon, M. Maréchal de Metz, a exposé, dans le local du *Cercle des arts*, un grand vitrail composé de trois figures. L'élégance du dessin, la beauté de l'expression recommandaient cet ouvrage; mais les mains, les pieds manquaient de vie, de correction, de souplesse. Le sentiment, l'inspiration peuvent dicter une belle tête, le savoir et l'expérience consommés font seuls arriver à la perfection des *extrémités*. C'est ce qu'on peut dire encore des draperies, dans lesquelles les plus habiles, Dominiquin à leur tête, ont échoué : il ne faut pas tomber dans le mannequin antique, comme Poussin. il ne faut pas non plus que les draperies dispensent des corps, comme il arrive à Lesueur. La draperie était encore antique et mesquine dans les plus anciens ouvrages de Léonard de Vinci. Raphaël, à l'exemple de son maître Pérugin; peignit d'abord des draperies de convention. C'est André del Sarto, c'est Fra Bartolomeo surtout, qui ont trouvé le secret de la draperie sans roideur comme sans vulgarité, ample, souple, prenant doucement la lumière et s'ajustant avec aisance aux mouvements du corps. Fra Bartolomeo enseigna, dit-on, l'art de la draperie à Raphaël, qui, dans ses Sibylles et dans quelques-uns des cartons de Hampton-Court, atteignit le point culminant de la perfection. Maintenant, en nous rappelant la *Stratonice*, le *saint Symphorien*, le *Virgile*, en présence de la *Vierge adorant l'Eucharistie*, nous ne craignons pas de dire que, depuis Raphaël, personne, non, personne n'a peint la draperie mieux que M. Ingres.

Tout le monde à Paris est charmé de la *Vierge adorant l'Eucharistie;* elle inspire aux Russes, dit-on, un scrupule religieux. Malgré le soin que M. Ingres a pris de les servir selon leur calendrier, ils trouvent que les rites de l'Église orthodoxe n'ont point été observés, et qu'il y aurait grande irrévérence pour la foi russe à ce que le tableau de M. Ingres fût exposé dans une chapelle de Saint-Pétersbourg. Nous ne demanderions pas mieux que d'admettre ces scrupules, surtout s'ils condamnaient la *Vierge adorant l'Eucharistie* à rester en France. Mais, malheureusement pour nous, le grand-duc héréditaire commettra une énormité. Il recevra la Vierge française malgré la réprobation de ses coreligionnaires, et l'école perdra un des modèles les plus capables de la soutenir dans la voie de la haute peinture. Sans doute, il est bon qu'un chef-d'œuvre de notre peinture aille la représenter dignement dans le voisinage du pôle; mais M. Ingres doit à son pays une répétition de la Vierge. Il y a dans l'ouvrage qu'un peintre vient d'exécuter, et dont il peut révéler lui-même les secrets à ses élèves, un principe d'influence et d'attraction que ne possèdent point même les productions les plus achevées des anciennes écoles.

En relisant ce que je viens d'écrire, et en retrouvant partout sous ma plume le mouvement d'une admiration vive et sincère, je m'attends aux reproches qu'on m'adressera. Encore un homme qui suit l'impulsion de la masse; s'il n'était pas convenu qu'on doit à tout prix, et en toute occasion, admirer M. Ingres, on n'en dirait pas la moitié autant.

Singulière mode que celle-ci, bien intelligente, bien sérieuse, bien réparative, qui va chercher dans le sanctuaire d'une vie d'épreuves et d'efforts un artiste abreuvé par trente ans de dégoûts, qui lui pose enfin sur la tête une couronne depuis si longtemps méritée! La mode est-elle une de ces choses qui se font ainsi

attendre et qui s'élaborent ainsi dans le silence! Pourquoi tant de gens néanmoins se révoltent-ils contre le succès de M. Ingres? C'est qu'il a le grand tort d'avoir atteint M. Ingres vivant, que dis-je? M. Ingres plein de force, de fécondité, et je dirais presque d'avenir. Sans doute, s'il s'agissait des premiers pas d'un jeune homme, fût-il un second Raphaël, on redouterait ce tumulte de louanges. Mais l'effet de la *Stratonice* a déjà produit ce que l'approbation publique vivement exprimée pouvait inspirer de plus heureux à M. Ingres, c'est-à-dire la franchise, la confiance avec laquelle est peinte la *Vierge adorant l'Eucharistie*. Pourquoi donc n'insisterions-nous pas? pourquoi ne pousserions-nous pas encore davantage le vent dans cette voile si majestueusement enflée? Après tout, sera-ce un si grand mal que d'avoir dédommagé avec usure un artiste longtemps méconnu, de tant d'efforts pénibles et de déceptions successives? Voilà ce que nous répondrions à ceux qui, de bonne foi, nous reprocheraient d'avoir été trop loin.

Nous n'avons d'ailleurs rien à dire aux mécontents d'une autre nature, à ceux qui chasseraient encore Aristide pour l'avoir trop souvent entendu appeler le Juste.

CH. LENORMANT.

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.



Tout, en ce monde, a deux modes d'existence: l'un propre, l'autre qui se combine avec ce qui entoure. Les Beaux-Arts ne sont pas exempts de cette loi.

Dans le règne végétal, la fleur qui procède de la plante et qui produit le fruit, est un être en soi; au moins l'homme a-t-il été poussé à en faire une chose qui a son commencement, sa perfection et son déclin, abstraction faite de la tige d'où elle est sortie et du fruit dans lequel elle s'absorbe. De temps immémorial on admire les fleurs, en se demandant à quelle fin le Créateur les a faites si belles, mystère impénétrable comme tant d'autres, mais qui n'a rien perdu de son importance en se reproduisant sans cesse et sous des aspects toujours nouveaux.

Le rang que tiennent les fleurs dans le développement des plantes est occupé, dans la série des inventions humaines, par les Beaux-Arts, cet accident plein d'éclat qui se manifeste comme l'une des formes successives que prend la pensée pour se dérouler et tendre à la perfection.

Mais il est des nations et des hommes, comme des climats et des végétaux, en qui l'abondance et la beauté des fleurs sont inégales, bien que le rudiment s'y trouve toujours.

Les Beaux-Arts, cette fleur de l'intelligence de l'homme, ne se développent donc pas et n'ont pas été cultivés également chez tous les peuples de la terre. Tout démontre, au contraire, que le développement le plus complet en ce genre n'a eu lieu que deux fois en ce monde: en Grèce, vers l'époque de Périclès, et chez les modernes, depuis le treizième siècle de notre ère jusqu'à l'an 1561.

Ces deux grands efforts de l'esprit humain, dont l'un, à considérer philosophiquement les choses, n'est que le retentissement de l'autre, peuvent seuls faire juger de la part et des résultats positifs que la culture des Beaux-Arts a eus dans le développement général des connaissances humaines.

On sait quelle forte impulsion fut donnée aux idées par le poëte Dante; personne n'ignore plus avec quelle activité puissante Pétrarque et Boccace versèrent, par leur érudition, les connaissances de l'antiquité parmi celles que l'on conservait encore au Moyen-Age; l'homme des temps modernes, après s'être élevé sur les ailes de la poésie, après avoir mûri ses connaissances en étudiant les écrits de l'antiquité, sentit le besoin d'explorer et d'étudier la forme, pour éclaircir et préciser ses idées. La doctrine de Platon sur ce sujet, introduite dans l'Italie moderne vers le douzième siècle, ne cessa plus d'y être en honneur, et ce furent Dante, Pétrarque, Boccace et Marsile Ficin qui, par leurs écrits, la transmirent aux artistes qui l'adoptèrent. Cette doctrine, également applicable à la poésie comme aux arts, consiste à faire connaître et aimer le beau, d'abord dans les formes visibles, pour élever de là, peu à peu et par degrés, l'esprit jusqu'à la connaissance de la beauté suprême, divine et immuable. Ce système, originairement exposé par Socrate, puis adopté par les statuaires grecs les plus célèbres de cette époque, donna naissance à une philosophie expérimentale à laquelle prirent part simultanément les médecins, les philosophes, les physiciens, les poëtes et les artistes. Tous, en qualité de soldats de la science, et formant de leurs bataillons séparés une armée compacte, s'unirent pour emporter d'assaut l'impénétrable citadelle où se retranche la vérité; mais cette fois, comme sous les murs de Babel, les descendants de Prométhée eurent leurs espérances déçues, sentirent leur orgueil humilié.

En voyant ces gigantesques efforts de l'esprit de l'homme, entrepris et poussés d'abord avec tant d'ensemble et d'opiniâtreté, puis arrêtés tout à coup et réduits presque à rien, par la mésintelligence qui survient entre ceux qui naguère étaient si fortement unis, il est difficile de ne pas reconnaître les effets d'une volonté providentielle qui bride et détermine en quelque sorte la portée de l'esprit humain.

L'histoire de la confusion des langues n'est pas assez bien

connue pour que l'on en puisse raisonner sciemment; mais on se l'explique au moins par la confusion des sectes philosophiques qui s'élevèrent et se combattirent, après l'apparition de Socrate, de Platon et d'Aristote. Ce sont des mouvements intellectuels analogues; c'est le même orgueil humain confondu; c'est la même gloire suivie de la même honte pour l'espèce humaine. C'est toujours l'histoire de Prométhée ravisseur du feu céleste, puis enchaîné sur le Caucase.

Mais qu'est-ce que Prométhée, et que sont ces hommes, ses imitateurs constants, qui, animés d'un espoir sans bornes, soutenus par un orgueil et un courage que rien ne peut abattre, sacrifient leur repos, renoncent à leurs biens, exposent leur vie même, pour entrevoir une lueur de vérité qui éblouit et confond leur esprit, avant même qu'ils aient pu la percevoir complétement? Ah! il y a encore là un mystère profond devant lequel il faut se soumettre humblement; et lorsque, après la brillante tentative et l'échec de l'esprit de l'homme dans la Grèce antique, on retrouve le même espoir énergique et la même déception à l'époque de la Renaissance dans l'Italie moderne, on ne peut se refuser à croire que cette action fébrile et périodique des intelligences est une secousse indispensable et salutaire donnée à l'espèce humaine, comme les battements réglés du cœur qui entretiennent la vie dans le corps des animaux.

Ces secousses périodiques, toutes les nations les éprouvent; mais elles ont été chez elles plus ou moins fortes, plus ou moins vitales, plus ou moins complètes. Chez tous les peuples civilisés, on trouve la poésie, la médecine, l'architecture, les sciences mathématiques et les arts de l'industrie, assez complétement développés; mais les Beaux-Arts, et j'entends parler ici seulement de la statuaire et de la peinture qui ont particulièrement le beau pour objet, n'ont été cultivés et perfectionnés que par un très-petit nombre de nations chez lesquelles l'esprit philosophique s'est toujours manifesté proportionnellement au degré plus ou moins élevé que les arts libéraux ont atteint chez elles. Des recherches attentives et détaillées pourront convaincre de la justesse de cette remarque, suffisamment justifiée ici par l'exemple de la Grèce antique et de la moderne Italie, nations où le goût des arts et l'esprit philosophique ont été aiguisés, comme personne ne l'ignore, avec le plus de délicatesse et de subtilité.

Amené par l'ordre de mes travaux à faire connaître la part que l'exercice des arts dits d'imitation a eue dans le grand mouvement intellectuel de la Renaissance, j'ai éprouvé quelque embarras dans le choix que j'avais à faire de l'artiste dont le génie, les études et les œuvres seraient le plus propres à faciliter la solution de ce problème. Le mérite purement relatif de Cimabué ne peut être parfaitement apprécié aujourd'hui; Giotto, peintre admirable, n'a fait qu'entrevoir les difficultés des arts; ses successeurs à Venise, à Florence et à Rome, jusqu'à Masaccio et Pérugin, ont encore été trop préoccupés des moyens de rendre leurs pensées, pour qu'ils aient pu aborder les grands secrets de l'art. J'arrivai donc jusqu'au quinzième siècle, qui produisit tout à coup les trois plus grands artistes des temps modernes, Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarotti, et Raphaël Sanzio d'Urbin.

J'ai choisi Léonard de Vinci. Né vingt-deux ans avant le plus âgé de ses deux rivaux, peintre supérieur à Michel-Ange, au moins égal à Raphaël, sculpteur, architecte et ingénieur habile, Léonard, outre la puissance qu'il eut de dégager le premier les arts de la manière dite gothique, fut encore un savant très-remarquable en physique et en mathématiques. Cet artiste, ce savant, ce philosophe, Léonard de Vinci, en un mot, est peut-être l'homme qui caractérise le mieux, par la tournure de son esprit et la qualité de ses œuvres, l'époque de la Renaissance (1). Cherchons les causes précédentes qui rendirent son apparition si opportune.

Sous Constantin et ses successeurs, alors que la religion chrétienne avait déjà un culte public et autorisé, bien que la sculpture et la peinture fussent tombées très-bas, la tradition des moyens matériels pour l'exercice de ces deux arts était suffisamment conservée pour que les artistes, adeptes de la religion nouvelle, pussent en faire usage. En effet, les premiers bas-reliefs, ainsi que les premières peintures faites par les chrétiens, conservent grossièrement l'aspect et les formes des derniers ouvrages des païens. C'est ce dont on peut se convaincre en observant les urnes sépulcrales et les peintures à fresque des catacombes de Rome. Et quoique les dogmes chrétiens fussent scrupuleusement respectés dans ces compositions, cependant les idées accessoires, le geste et le costume, se ressentaient encore des habitudes du paganisme. Il est même digne de remarque que les nudités exprimées dans les dernières productions des païens se retrouvent parfois reproduites dans les premiers ouvrages des artistes chrétiens (2).

Pendant les premiers siècles de l'Église, l'abus que l'on fit de l'introduction des images de princes régnants, dans les temples, alarma la piété des fidèles; et plus tard, vers le huitième siècle, la secte des iconoclastes, des briseurs d'images, s'éleva et prétendit s'opposer à ce que l'on admît aucune représentation dans les églises. Cette grande question fut portée au second concile de Nicée, en 787, sous le pontificat d'Adrien Ier, où elle fut résolue en faveur de l'emploi des images. Voici un passage du sixième acte de ce concile, où l'on donne les raisons qui les firent admettre; ces paroles expriment l'opinion que l'Église romaine a toujours professée depuis, au sujet de cette importante question : « Nous avons tous remarqué et nous comprenons tous, y est-il dit, que les images des choses saintes, peintes dans les églises, ne sont offertes aux fidèles que comme la lecture de l'Évangile. En effet, les choses lues, dès qu'elles sont parvenues à nos oreilles, nous les envoyons et les transmettons à l'esprit, de même que ce que nos yeux voient sur les peintures est compris par notre intelligence; en sorte qu'au moyen de la lecture et de la peinture réunies, nous acqué-

(1) Léonard de Vinci, né en 1452, mort en 1519.
Michel-Ange Buonarotti, né en 1474, mort en 1564.
Raphaël Sanzio d'Urbin, né en 1483, mort en 1520.
Quand Raphaël est né, Michel-Ange avait neuf ans, et Léonard de Vinci trente et un.

(2) Pour s'assurer de ce fait, on peut consulter la *Roma subterranea* de Bosio. Parmi les différents sujets peints sur les murs des Catacombes, ceux de *Jonas avalé et vomi par la baleine*, de *Daniel dans la fosse aux lions*, du *Sacrifice d'Abraham* et quelques autres encore offrent des personnages entièrement nus.

rons simultanément une seule et même connaissance qui nous retrace le souvenir des choses qui se sont faites. » Puis, à la fin de ce même acte du concile, on trouve encore ces paroles : « La sainte Église catholique de Dieu met en œuvre tous nos sens pour nous amener à la pénitence et à l'observation des ordres de Dieu ; elle s'efforce de nous entraîner, non-seulement par l'oreille, mais par la vue, dans le désir qu'elle a de perfectionner nos qualités morales (1). »

A compter de cette décision, on ne cessa plus d'orner les églises d'images peintes et sculptées, et l'art s'établit en Italie et dans quelques parties de l'Europe, mais sous les mêmes conditions qui lui avaient été imposées dans l'Inde, en Égypte et chez presque tous les peuples de la terre, c'est-à-dire de ne produire que sous les auspices de la religion et sous la direction sacerdotale.

Ce premier état de l'art, auquel se sont arrêtées la plupart des nations, même les plus fameuses à d'autres égards, ne fut en Italie, comme il en avait été mille ans auparavant en Grèce, que le point de départ de cette branche des connaissances humaines. Aussi longtemps que les artistes de l'Italie reçurent l'influence exclusive des artistes constantinopolitains et du clergé, c'est-à-dire depuis le deuxième concile de Nicée jusqu'à Cimabué et Nicolo Pisano, ils ne représentèrent que des sujets consacrés par la religion, composés d'après des traditions immuables, et avec les recettes transmises par les ouvriers artistes de Bysance.

Mais à peine Cimabué et Nicolo Pisano eurent-ils paru, que les semences de l'art commencèrent à germer, et, sous Giotto, il ne tarda pas à produire des fleurs brillantes ; les sujets étaient encore exclusivement destinés, il est vrai, à l'ornement des églises et à l'édification des fidèles ; mais ce qui n'était encore entré pour rien dans le travail et les études des artistes, l'imitation du naturel, l'expression des formes et des passions de l'âme, commencèrent à devenir l'objet constant de leurs recherches. Cet effort nouveau alors, on le voit tenté dans les sculptures de Pisano, dans les compositions peintes de Giotto.

Jusque-là les artistes n'étaient point sortis des bornes fixées par le concile de Nicée; et en ne considérant les arts que comme un moyen d'occuper les sens pour faire passer par l'esprit les enseignements moraux destinés au cœur, peut-être les ouvrages de Giotto ont-ils atteint le point de perfection demandé par l'Église.

Mais dans un pays qui avait donné naissance à ce Giotto, et où s'agitaient des populations qui sentaient vivement le mérite d'un tel homme, était-il possible que l'art s'arrêtât là où il avait déjà été porté ? Non.

Giotto lui-même fut le premier à sortir des bornes de l'art hiératique ; et, dans quelques-unes de ses compositions tracées sur les murs du Campo-Santo de Pise, l'homme qui comprend la forme et le beau visible, qui entend le langage des passions, se fait déjà sentir.

Dante vivait alors. Admirateur passionné de l'antiquité, tout en obéissant avec entraînement aux croyances catholiques, ce poëte extraordinaire inventa toute une mythologie qui contribua singulièrement à affaiblir et à pousser même dans l'oubli les traditions que les artistes avaient religieusement observées jusque-là. L'enfer, le purgatoire et le paradis furent disposés d'une manière nouvelle, les saints prirent une attitude énergique et fière qu'on ne leur avait pas encore connue, et la peinture des passions les plus profondes et les plus violentes remplaça souvent l'expression de calme et de béatitude dont les artistes ne s'étaient pas écartés jusques-là dans leurs œuvres.

Ce style nouveau fut adopté par les élèves de Giotto ; et l'on reconnaît les peintures des deux Orcagna, de Lippo et de Taddeo Gaddi, non seulement au choix des sujets purement historiques, mais à l'emploi qu'ils ont fait, dans leurs compositions, des machines poétiques inventées par Dante, et de la peinture des sentimens violents.

La doctrine platonicienne, exaltée et suivie par Alighieri, s'infiltra peu à peu dans tous les esprits ; les artistes l'adoptèrent, et avec d'autant plus d'empressement, qu'elle recommandait l'amour et l'étude du beau visible pour arriver à la connaissance de la beauté éternelle.

Mais il arriva aux artistes de l'Italie ce qui était arrivé autrefois à ceux de la Grèce : l'étude des formes si difficile, mais si attrayante, les absorba, et aux élèves de l'école de Giotto on vit bientôt succéder les sculpteurs Brunellesco, Donatello et Ghiberti, et le peintre Masaccio. Tous, excités par la vue des chefs-d'œuvre de la statuaire antique que l'on commençait à découvrir, entrèrent dans la voie de l'imitation exacte de la nature, et, par cela seul, firent prendre une direction nouvelle aux arts qu'ils cultivaient. La science même commença à se mêler aux arts, et Brunellesco, qui était architecte et mathématicien, enseigna la perspective à Masaccio.

Vers 1454, dix ans après la mort de Masaccio, un certain Antonello de Messine apporta en Italie le procédé de la peinture à l'huile, dont l'usage se répandit presque aussitôt. Cette pratique nouvelle ne contribua pas peu à modifier encore la marche des arts. On fut entraîné à colorier avec plus de finesse, à observer plus scrupuleusement la dispensation de la lumière et des ombres sur les formes. Le goût des tableaux de chevalet, ou de petite dimension, tendit à diminuer peu à peu celui que l'on avait pour les grandes compositions peintes à fresque sur les murs et l'apparition des petits tableaux de cabinet fut le premier signal de l'atteinte qui devait être portée plus tard à la peinture monumentale.

DELÉCLUZE.

(La suite au prochain numéro.)

(1) « Vidimus omnes et intelligimus, quod et ante sacras sex synodos, et post has sanctorum picturæ in Ecclesia traditæ fuerunt, non aliter, ac sacra Evangelii lectio. Nam quæ leguntur, ubi ad aures veniunt, ad animum deinde delegamus, et transmittimus, et quæ oculis vidimus in picturis, ea quoque mente complectimur : ita per duo ista invicem consequentia, lectionem et picturam, unam cognitionem acquirimus, qua ad recordationem rerum gestarum pervenitur. . . . . . Sancta et Dei catholica Ecclesia ad pœnitentiam et cognitionem observationis mandatorum Dei, omnes nostros sensus trahit et studet nos deducere, non modo per auditum, sed per visum, morum correctionem moliri cupiens. »

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Le Vatican.

(SUITE.)



Le musée de peinture du Vatican ne compte pas, j'imagine, cinquante-deux tableaux, mais, tout au rebours de certains autres musées plus voisins de nous, qui les comptent par milliers, la qualité supplée, comme on dit, à la quantité, il n'y a guère que des œuvres de haut mérite.

Si l'on commence par les plus anciennes, il faut citer d'abord celle du simple, noble et religieux Fra Giovanni da Fiesole, si digne de son surnom d'*Angelico*. Ce sont les *Gestes de saint Nicolas de Bari,* peints à la détrempe, sur une table à plusieurs compartiments; précieux monument de l'état de la peinture entre Giotto et Raphaël. Après ce bel ouvrage de Fra Angelico, viennent à peu près ensemble une *Piété*, de Mantegna, et la *Sibylle devant Auguste,* de Garofolo, tableaux que l'on s'accorde à classer parmi les meilleurs de ces deux maîtres, l'un Padouan, l'autre Ferrarais, ayant vécu à la même époque environ, et qui, voisins et contemporains, ont dans leur manière beaucoup d'analogie. Le second, toutefois, n'ayant guère traité que de petits sujets, et dans un style étroit, brille principalement par la finesse de son exécution; sans être moins fin, le premier s'est élevé plus haut pour les qualités du style.

Vient ensuite une excellente *Résurrection du Christ*, par le bon Pérugin, là, comme dans les *Chambres*, comme partout, inséparable de son cher élève, il l'a, dit-on, retracé, à peine adolescent, sous les traits du soldat qui dort, et lui-même, sous ceux du soldat qui s'enfuit. Le Pérugin nous conduit à Raphaël, qui a laissé dans le palais des papes, outre ses fresques malheureusement plus immortelles par le mérite que par la matière, trois tableaux sur lesquels le temps a moins de prise.

Le premier des trois, dans l'ordre de ses œuvres, est la *Vierge au Donataire* ou *Vierge de Foligno*. Nous l'avons déjà citée par comparaison avec la *Madonna del Baldachino* du palais Pitti, parmi les plus célèbres des vierges glorieuses et triomphantes, dont le trône est entouré par des bienheureux en adoration. Celle-ci se fait reconnaître à la première vue, dans les copies et les gravures, par l'enfant debout au premier plan, qui, levant les yeux vers le groupe divin, présente au spectateur une espèce de cadre propre à recevoir une inscription. Ce tableau fut commandé à Raphaël par un certain Sigismondo Conti, qui était *cameriere* du pape Jules II. Le peintre l'a représenté à genoux, dans le groupe de gauche, en face du saint Jean-Baptiste. C'est un admirable portrait de vieillard, dont la réalité forme une heureuse et puissante opposition avec le caractère céleste donné à la Madone et à son fils. De là vient qu'elle est appelée la *Vierge au Donataire*.

Ce chef-d'œuvre, qui n'a d'égal, dans son genre particulier, que la *Vierge au Poisson*, avait précédé le *Couronnement de la Vierge* (l'*Incoronazione della Vergine*), assez vaste composition que Raphaël reprit et quitta plusieurs fois, et qui n'était, à sa mort, guère plus qu'une ébauche. Elle fut terminée, dans la partie supérieure, par Jules Romain, dans la partie inférieure par le *Fattore*, et l'on voit trop clairement leur ouvrage, pour qu'il soit possible d'attribuer au maître ce tableau. C'est simplement une esquisse de Raphaël.

Pour le trouver tout entier, pour rencontrer toutes ses divines qualités réunies et portées au plus haut degré qu'ait pu leur donner le développement du génie par le travail et l'expérience, il faut voir, contempler, adorer sa dernière œuvre, celle qui fut portée processionnellement à ses funérailles, comme une sainte relique, la *Transfiguration*. Tout en déplorant la fin précoce de Raphaël, mort à trente-sept ans, bien des gens se demandent si ce n'a pas été, pour sa renommée, un accident heureux; si, arrivé à la perfection, il ne courait pas risque de décroître et de survivre à son génie. Je ne puis admettre, pour mon compte, une telle espèce de consolation. Je crois que Raphaël n'avait pas encore dit son dernier mot, que, si parfait et si grand qu'il fût, il pouvait encore se perfectionner et grandir, et qu'après avoir surpassé tous ses rivaux, il pouvait continuer à se surpasser lui-même. Michel-Ange, qui avait sculpté, à quinze ans, le *Masque du Faune*, achevait le *Jugement dernier* à soixante-sept ans. Titien, qui a débuté aussi presque enfant, a travaillé avec succès jusqu'au dernier lustre de sa vie de centenaire, et j'ai vu, au Musée de Madrid, une allégorie de la *Victoire de Lépante* qu'il a tracée, d'une main encore ferme et d'un pinceau toujours énergique, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Murillo enfin, pour borner là mes citations, et ne les prendre que dans les sommités, a fait ses plus vastes et ses plus admirables compositions entre cinquante et soixante-quatre ans, dernier terme de sa vie. Morts à l'âge de Raphaël, ces trois grands hommes seraient loin d'occuper, dans la hiérarchie des arts, la place éminente où les a élevés l'universelle admiration. Mais pourquoi chercher des preuves ailleurs que dans l'histoire même de Raphaël? Avait-il un instant faibli? N'allait-il pas grandissant toujours et toujours, et cette *Transfiguration* si fameuse, dernier degré qu'ait atteint son génie, n'est-elle pas aussi la dernière de ses œuvres? Mort avant, on aurait pu douter qu'il l'eût faite; mort après, on peut croire qu'il aurait fait plus encore. Il est, dans l'histoire des arts, un autre homme ressemblant à Raphaël par les qualités et la destinée, d'une âme sensible, d'un goût

exquis, d'un génie sublime et varié, précoce aussi dans son commencement et sa fin, c'est Mozart. Virtuose et compositeur à six ans, mort à trente-six, il a couronné la liste de ses œuvres par le *Requiem*, et il disait, près d'expirer : « C'est « trop tôt; j'avais franchi tous les obstacles, et j'allais écrire « sous la dictée de mon cœur. » Pour Raphaël aussi, c'était trop tôt, et sa mort misérable doit laisser à jamais, au cœur des amis de l'art, un sentiment de deuil et de regret.

Le tableau de la *Transfiguration*, commandé par le cardinal Jules de Médicis, était destiné à une petite ville du midi de la France, Narbonne, dont ce prélat était archevêque. Rome garda le dernier et le plus grand ouvrage de son peintre. Je ne crois pas qu'on ait fait à ce tableau, qui a su, plus que tout autre, peindre la divinité parmi les hommes, et qui est ainsi divin à tous les titres, d'autre reproche que celui-ci : qu'il manquait d'unité, et que l'action était double. Mais il suffirait, pour répondre à ceux qui hasardent cette critique, de les renvoyer au chapitre XVII de saint Mathieu, dont Raphaël a mis en action les vingt premiers versets. Ils y trouveraient, non-seulement le Christ entre Moïse et Élie, et ses trois disciples Pierre, Jacques et Jean, éblouis par l'éclat de l'apparition et renversés par la frayeur, mais encore, au bas de la montagne, le peuple qui attend son Messie pour lui présenter à guérir l'enfant possédé du démon. Quant aux observations de détail auxquelles se prête cette vaste et sublime composition, je ne puis mieux faire que de renvoyer au récent ouvrage de M. Constantin, qui, ayant passé des années face à face avec la *Transfiguration*, a fait un livre entier sur cet unique sujet.

Lorsque la *Transfiguration* était encore dans l'une des nefs de Saint-Pierre, elle avait pour pendant la *Dernière Communion de saint Jérôme*, de Dominiquin. Les mosaïques qui les ont remplacées sont encore aujourd'hui aux deux côtés du maître-autel, et ces deux tableaux, venus ensemble à Paris, sont placés dans la même salle au Musée du Vatican. On peut donc dire qu'ils partagent le trône de l'art. C'est un grand honneur pour l'œuvre de Dominiquin, venu dans un temps où la décadence, déjà flagrante, allait être bientôt complète ; mais honneur mérité à bien des égards, car Dominiquin, qui sut conserver un goût plus pur que celui de son époque, sut aussi profiter avec une merveilleuse habileté des ressources matérielles nouvellement créées par son école.

Nous avons vu, à l'article du Musée de Bologne, que Dominiquin avait imité d'Augustin Carrache, et peut-être à l'instigation d'Annibal, le sujet de la dernière communion de saint Jérôme. Il n'a fait, en quelque sorte, que retourner la scène, mais en lui donnant toutefois plus de vraie grandeur et surtout plus de charme. Ce reproche de plagiat serait le premier qu'on pourrait lui faire, et il suffirait à mettre son ouvrage bien au-dessous de celui de Raphaël, qui, certes, dans le sujet de son choix, n'a pas plus été devancé que suivi de personne. On peut encore critiquer, dans le tableau de Dominiquin, la nudité assez étrange du saint vieillard accroupi sous un portique en plein vent, au milieu d'autres personnages qui sont tous vêtus, et, si l'on veut même, la douceur résignée, angélique, que le peintre a donnée au fougueux apôtre de l'Église latine, l'un des plus *militants* des Pères; mais ces reproches seraient plutôt d'un historien que d'un artiste. On s'étonnerait avec plus de raison de ce que les petits anges voltigeant au haut du portique sont d'un ton aussi ferme, aussi réel, que les acteurs de la scène, et de ce que Dominiquin n'a pas cherché à leur donner cette finesse vaporeuse dans laquelle Murillo, par exemple, savait si bien envelopper les êtres allégoriques, les envoyés du ciel. Mais, ces réserves faites, comment ne pas convenir, devant la *Communion de saint Jérôme*, qu'il est peu de peintures dans le monde où l'on trouve réunis au même degré la sagesse de la composition, la grandeur de l'ordonnance, la complète unité d'action, et toute la perfection désirable dans les diverses parties de l'art qui composent le travail du pinceau? On n'a pas sur-le-champ rendu justice à ce magnifique ouvrage. Raphaël avait reçu, pour prix de la *Transfiguration*, une somme équivalente à environ trois mille francs de notre monnaie ; ce n'était pas trop. Plus d'un siècle après, lorsque l'argent valait beaucoup moins, lorsqu'un roi de Portugal offrait quarante mille sequins du *Saint Jérôme* de Corrège, on donnait au pauvre fils du cordonnier de Bologne, toujours malheureux et rebuté, cinquante écus romains de son *Saint Jérôme*, et il avait, un peu plus tard, la mortification de voir payer le double une fort médiocre copie de ce chef-d'œuvre.

On a longtemps compté parmi ce qu'on appelait les *quatre Tableaux* de Rome un *Saint Romuald et ses disciples*, d'Andrea Sacchi. C'était une place trop haute, et dans laquelle on ne l'a point maintenu. Mais personne ne conteste que ce tableau, où brille principalement sur tous ces visages de moines un sentiment d'ardente dévotion, ne soit un bel et noble ouvrage. Je n'oserais pas appeler du même nom un *Rédempteur* de Corrège, où l'on voit le Christ entre les anges et sur l'arc-en-ciel, semblant convier les humains aux joies du paradis. Ce tableau est authentique, sans nul doute ; il fut, dit-on, commandé à l'artiste par la petite ville où il avait pris naissance, et dont il a popularisé le nom. Mais, malgré tout le respect que je porte à Corrège, ou plutôt par ce respect même, je ne saurais convenir qu'il soit digne de lui, digne surtout de lui au Vatican, où il faudrait, pour que Corrège tînt sa place près de Raphaël, un de ses chefs-d'œuvre de Parme.

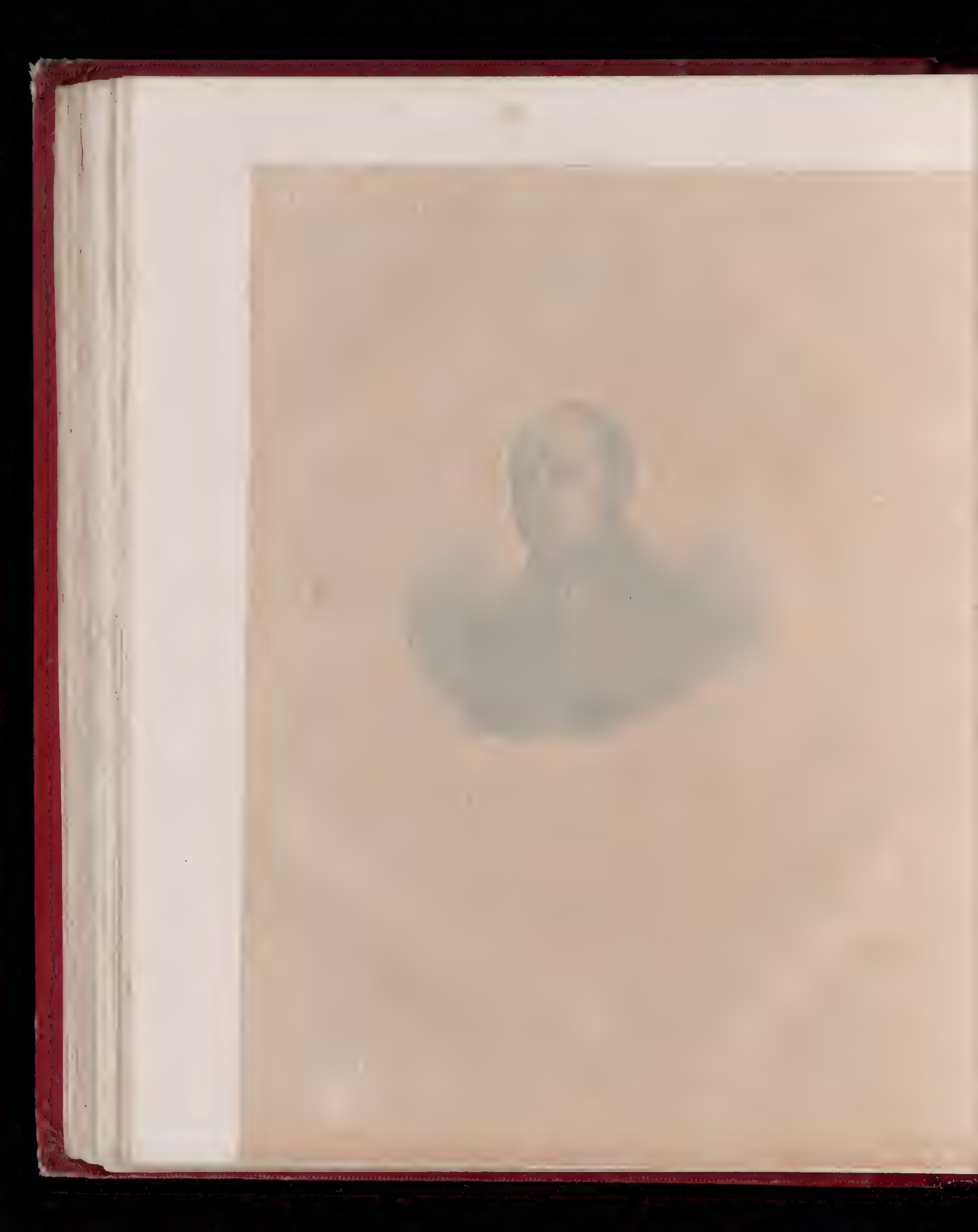
Titien est plus heureux. Sa *Vierge* dominant un groupe de saints, qui rappelle, dans la composition, les Vierges glorieuses dont nous parlions tout à l'heure, est de sa plus grande manière par le style et l'exécution. L'on peut y remarquer surtout, au premier plan, une charmante figure de jeune femme. Titien a de plus, pour se montrer dans ses deux principaux genres, un magnifique portrait de je ne sais quel *Doge de Venise*. Celui-là rivalise avec ses meilleurs de la galerie Pitti. La *Sainte Hélène* de Véronèse, très-richement vêtue, est un des ouvrages les plus finis, les plus parfaits, de sa bonne époque. Ces trois tableaux sont tout ce que les Vénitiens ont au Vatican.

Pour les Bolonais, outre le *Saint Jérôme* de Dominiquin, ils ont d'abord un *Martyre de saint Pierre*, du Guide, qui n'a ni la hauteur de style, ni l'énergie de pinceau qu'un tel sujet réclame, et dont son auteur a souvent fait preuve, par exemple, dans sa *Notre-Dame de la Piété*; puis, *des Anges recueillant les instruments de la Passion* et un *Saint Thomas* à mi-corps, de Guerchin, d'un dessin bien plus vigoureux et d'une excel-



FRÉDÉRIC BÉRAT

Imp. Lemercier, Benard et C.



lente couleur ; enfin, la *Descente de Croix* de Michel-Ange Caravage, que l'opinion commune appelle son chef-d'œuvre, et où l'on trouve, en effet, sinon l'absence de ses défauts, au moins la réunion de ses plus éminentes qualités. Toutes les têtes sont ignobles ; jamais, par opposition avec le style faux et maniéré dont Caravage s'était constitué l'ennemi, on n'a porté plus loin le culte du réel et du laid. Passe encore pour les hommes qui travaillent à descendre le corps du Sauveur ; leur laideur grossière aurait pu faire ressortir la beauté noble de Jésus et de Marie ; mais l'Homme-Dieu et sa mère ne sont pas mieux traités ; on dirait que Caravage était dans l'opinion de ces peintres chrétiens du quatrième siècle auxquels saint Cyrille reprochait de faire du Christ *le plus laid des hommes*. Cela dit, il faut convenir que, dans nul ouvrage, ce maître de Ribera n'a montré plus de fougue, de vigueur et d'éclat, n'a trouvé plus de puissance d'expression et de si prodigieux effets de clair-obscur. De tels mérites font pardonner bien des défauts, sans les justifier pourtant.

Nous avons déjà trouvé, dans le petit musée des papes, les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Dominiquin, d'Andrea Sacchi et de Caravage ; nous ne sommes pas encore au bout des chefs-d'œuvre. Voilà celui de Baroccio, l'*Extase de sainte Micheline*. On y reconnaît une grande aisance, une grande largeur de pinceau, soit ; mais j'ai déjà dit que la réputation de ce maître me semblait à peu près inexplicable. Je ne comprendrai jamais qu'avec un dessin faux, une couleur fausse, une composition molle et maniérée, on puisse être un grand peintre. Je me récuse donc pour le juger.

Un autre chef-d'œuvre, puisqu'il faut si souvent employer ce mot, mais justifiable et fondé cette fois, c'est celui de Valentin, le *Martyre de saint Procès* ou Processus et de *Saint Martinien*. Cette belle composition, énergiquement exécutée dans la manière de Caravage que suivait Valentin, composition qui eut l'honneur d'être traduite en mosaïque et d'occuper un autel de Saint-Pierre, puis ensuite d'être apportée à Paris dans le temps de la conquête, prouve assez ce qu'aurait pu faire, avec une plus longue vie, ce jeune artiste français, mort à Rome, à trente-deux ans, des suites d'une imprudence. Un autre Français, qui eut du moins, pour la gloire de son pays, le temps de mûrir son génie naturel et de lui faire porter tous ses fruits, notre Nicolas Poussin, est aussi représenté dans le Musée du Vatican. Le *Martyre de saint Érasme* lui fut commandé, peu de temps après son arrivée à Rome, par la protection du cardinal Barberini et du commandeur del Pozzo, pour être également copié en mosaïque, et faire, à Saint-Pierre, le pendant du tableau de son ami Valentin. Poussin n'a pas fait un second tableau de la même dimension ; celui-là est seul de ce genre dans tout son œuvre ; mais il n'est le plus grand de ses ouvrages qu'en superficie. Le peintre-penseur du *Déluge* et de la *Femme adultère*, qui aimait à resserrer dans un petit espace un vaste sujet, semble s'être trouvé mal à l'aise devant une toile de quinze pieds, et en traçant des personnages grands comme nature. Le saint martyr est très-beau ; sa tête surtout se fait remarquer par une noble et profonde expression ; mais, il faut l'avouer, le reste de la composition est faible, et l'exécution plus faible encore. C'est à Paris que règne et triomphe Poussin.

Je crois avoir cité tout ce que le Musée du Vatican renferme d'œuvres importantes ; je finirai la liste par une curiosité. On est fort surpris, en entrant dans la première salle du Musée, d'y voir un portrait en pied et en grand costume du roi d'Angleterre, Georges IV, par Thomas Lawrence ; c'est un cadeau fait à Pie VII. Un roi libertin, passe ; mais un roi hérétique et schismatique dans le palais des Papes ! l'ombre des Grégoire VII, des Innocent III et des Sixte-Quint a dû en tressaillir. Mais le dix-neuvième siècle, qui a vu tant de choses étranges, y compris celle-là, en verra bien d'autres encore. Sous le rapport de l'art, il y a, dans l'œuvre de Lawrence, une sorte d'animation et de fraîche réalité, un cliquetis de couleurs vermeilles, qui en imposent d'abord et font quelque illusion. Mais franchement, et sans haine du présent par amour du passé, quand on a parcouru les autres salles, quand on revient, les yeux ravis et l'âme subjuguée, quand on se rappelle seulement ce *Doge* de Titien, si beau, si vrai, si grand, le *Georges IV*, avec sa parure royale, n'est plus qu'une enluminure, un badigeonnage, qu'on voudrait éloigner de la galerie, et renvoyer à quelque enseigne de parfumeur.

Rome a deux Musées publics, celui du Vatican et celui du Capitole. Mais comment aller de l'un à l'autre en droite ligne, sans s'arrêter à quelques-unes de ces riches galeries particulières, autres Musées, qui portent le nom des palais de leurs maîtres ? Comment ne point s'arrêter encore à quelques-unes de ces églises qui ne sont pas moins les temples de l'art que ceux de la religion ? Il faut bien qu'on me permette une courte excursion dans les plus célèbres. Je ne ferai, pour ainsi dire, et tant je serai bref, qu'en indiquer le chemin aux voyageurs curieux.

L. Viardot.

(La suite au prochain numéro)

M. FRÉDÉRIC BÉRAT.



ONSIEUR Bérat est un enfant de la Normandie ; ainsi que Boieldieu, il est né à Rouen, cette antique cité tout empreinte de la poésie des vieux âges, puissante par son industrie, et fière, à si juste titre, des magnifiques campagnes qui l'environnent de toutes parts. M. Bérat a passé, je ne dirai pas seulement son enfance, mais aussi sa jeunesse entière près du foyer paternel, entouré de l'affection d'une famille aimée. Quand venait la belle saison, il transportait ses humbles pénates dans une modeste et riante ferme des environs de Neuchatel, et là ses jours s'écoulaient à voir se dorer les plus belles moissons, à errer

dans des vergers non moins riches que le jardin des Hespérides, à parcourir des forêts animées par ces mille bruits mystérieux qui enchantent les solitudes champêtres; le ruisseau qui murmure, l'oiseau qui chante sous le feuillage, l'insecte qui bourdonne sous le gazon, la couleuvre qui fuit à travers les buissons; les chants du pâtre, la hache retentissante du bûcheron, les bœufs qui mugissent dans le lointain, le vent qui ébranle la cime des arbres, rien n'était perdu pour lui de cet harmonieux et poétique concert qui élève l'âme autant qu'il enrichit l'imagination. C'est à peine si nous, emportés par le mouvement fiévreux des affaires et par les fêtes convulsives de nos grandes villes, nous comprenons tout ce qu'il y a de calmes et d'honnêtes inspirations dans ces plaisirs agrestes. Nous nous rendons même difficilement compte de l'influence incessante qu'exerce sur la vie entière cette éducation simple et rustique, si pleine de joies faciles et de fraîches émotions. Mais il n'est pas permis de douter que cette éducation de nos plus jeunes années, que ces premières sensations ne laissent dans notre esprit des souvenirs chers et impérissables. La manière dont M. Bérat a passé sa jeunesse nous explique la nature de son talent; voilà pourquoi nous avons insisté sur les premières années de l'auteur de *Ma Normandie*.

Son talent de musicien, d'ailleurs, a été tout d'instinct et d'inspiration. Il a chanté comme l'oiseau chante, parce qu'il était organisé pour cela. Il va sans dire, ainsi qu'il arrive presque toujours en pareille circonstance, que ses parents, dans l'intérêt de son avenir, le destinaient à une autre carrière que celle de la composition musicale; que, comme beaucoup d'autres hommes de mérite, il a été entraîné sur la pente où l'emportaient ses goûts, et qu'il s'est fait chansonnier envers et contre tous. N'est-ce pas l'histoire de la plupart des artistes de tous les temps? de sorte que si l'on veut se faire un nom honoré et glorieux, ce n'est pas assez de lutter contre les difficultés de l'art, les succès des rivaux, l'indifférence du public pour les talents nouveau-nés; il faut encore vaincre les prétentions obstinées de l'autorité de famille; rudes combats dont on ne tient pas assez compte à l'artiste, qui cueille avec tant de peine les quelques palmes qui doivent décorer son front sous les ais du cercueil.

M. Bérat vint à Paris, conservant dans son cœur, comme un précieux parfum, ces riants souvenirs de la vie des champs, si douce et si calme, et l'imagination enrichie des mille tableaux d'une nature variée autant que féconde. Toutes ces impressions, si vives dans la jeunesse, débordaient de son âme en vers simples et naïfs, en mélodies élégantes et mélancoliques. Je dois dire que le poëte n'avait appris d'aucun pédant de rhétorique l'art de versifier, que le musicien n'avait reçu les leçons d'aucun professeur de contre-point. Chez lui, chaque pensée, chaque sensation se traduisait en même temps par des vers et par de la musique. Sans doute ainsi on ne fait pas une œuvre savante qui étonne par les ressources infinies de l'art, mais on crée une œuvre toute d'inspiration et qui va droit au cœur.

Voilà dans quelles conditions fut composée la première chanson de M. Bérat, *le Retour du petit Savoyard*, qui, il y a une quinzaine d'années, faisait oublier toutes les romances banales de cette époque, et passait triomphante au milieu des chants guerriers composés en l'honneur de Napoléon. Cette chanson de M. Bérat était un ouvrage plein d'originalité, d'un sentiment vrai et délicat. Un grave professeur alla même jusqu'à dire qu'elle était presque parfaite, et qu'il n'y avait rien à retrancher, rien à ajouter. Elle fut tout de suite à la mode, de sorte que le début de M. Bérat fut un succès. C'était là un encouragement sérieux et éloquent donné au jeune musicien. Il avait réussi, en composant de mélancoliques refrains sur le bonheur de revoir la chaumière où l'on est né, et le village où l'on a été enfant. Il ne réussit pas moins bien en donnant au public une joyeuse chanson d'une verve et d'un goût fort réjouissant, *Bibi*, que vous connaissez sans doute. Vous vous rappelez la désolation et les paroles déchirantes de cette honnête dame qui a perdu son chien adoré, l'unique affection qu'elle eût dans le monde. Sans doute cette chanson est une plaisanterie de bon aloi, mais il faut dire qu'il y a au fond de tout cela un sentiment juste d'observation. Qui de nous n'a rencontré sur son chemin quelques-uns de ces zoophiles qui donnent plus de larmes à la mémoire d'un quadrupède perdu qu'au souvenir de leurs proches, et qui ne demandent des réformes sociales que pour améliorer le sort des animaux! — *Bibi* est donc un ridicule pris sur le fait. M. Bérat, d'ailleurs, a prouvé dans ce petit poëme qu'il savait façonner les vers avec une élégante facilité. Nous n'en donnerons pour preuve que le couplet suivant :

A Saint-Roch, son gentil maintien
Ravissait la paroisse entière;
On eût dit d'un petit chrétien
Assis sur son petit derrière.
Dans le saint lieu jamais d'oubli,
Jamais de coupable faiblesse;
Bibi, bibi, mon ami, mon chéri,
A Saint-Roch ne suit plus maîtresse.

Je dirai, en passant, que ce couplet a effarouché la pudeur de MM. les censeurs qui n'ont pas voulu permettre qu'on le chantât au théâtre. Pour nous, nous avons peine à comprendre la susceptibilité chatouilleuse de la censure, quand nous lui voyons laisser représenter des pièces remplies de propos graveleux, de calembours éhontés, sur les petits théâtres du boulevard, là où l'on devrait, avant tout, chercher à semer les idées d'honnêteté et de vertu, et relever la dignité de l'homme. Si la censure pouvait être bonne à quelque chose, cela serait certes à faire respecter les bonnes mœurs dans les pièces faites pour les dernières classes du peuple, comme dans les comédies qui sont faites pour les hautes castes de la société. Toujours est-il que le couplet que nous venons de citer a été mis impitoyablement à l'index.

Le sujet de cette chanson avait trop bien réussi à M. Bérat, pour que celui-ci ne l'exploitât pas sous une autre forme non moins amusante. Il fit en effet le *Petit Cochon de Barbarie*. Qui n'a pas entendu Levassor, au Palais-Royal et aux Variétés, racontant dans un langage moitié français, moitié anglais, les lamentations de l'infortunée propriétaire du petit cochon passé de vie à trépas? Puisque nous parlons des compositions comi-

ques de M. Bérat, citons *Mon P'tit Pierre* et *le Marié*, en patois normand. Ce ne sont pas de ces charges triviales, de ces jeux de mots burlesques, de ces allusions grossières, que l'on retrouve dans la plupart des chansons du même genre, mais bien de bonnes études de mœurs, d'une franche gaieté, et parsemées de traits spirituels. Nous en dirons autant de la *Normande*, scène à deux voix, chantée joyeusement au feu théâtre de la Renaissance.

Ne croyez pas que ce soient seulement les paroles qui fassent le mérite de ces chansons comiques, il faut bien observer aussi que les airs sont parfaitement appropriés aux sujets, eten rehaussent de beaucoup la vivacité. Mais M. Bérat ne se laisse pas trop aller à ces charmantes débauches d'esprit qu'il peut entendre applaudir tous les soirs sur quelques-uns de nos théâtres de vaudeville; il n'oublie pas le sol natal, les plaisirs du hameau, les joies de la vie de famille, les rêves dorés de la jeunesse.—Nous n'avons jamais entendu chanter sans émotion cette délicieuse cantilène qui a pour titre : *Rien n'est si beau que mon Village*. Un critique a dit qu'il avait les grâces naïves et la simplicité touchante d'une chanson de Béranger. Ce n'est pas nous qui contesterons cet éloge.

Cette romance portait en germe le beau chant de *Ma Normandie*, qui devait si bien populariser le nom de son auteur, et qu'un écrivain a appelé avec bonheur la *Marseillaise du sentiment*. C'est sur le paquebot qui va de Rouen au Havre que M. Bérat a composé sa chanson favorite; et je conçois, certes, que l'inspiration lui soit arrivée, que son admiration pour le pays fût plus vive, alors qu'il voyait passer devant ses yeux ce magique spectacle des rives de la Seine, si riantes et si pittoresques, avec leurs plantureuses prairies, leurs forêts séculaires, leurs villages qui se cachent dans la verdure, leurs châteaux aux longues avenues, leurs villes qui se baignent dans les flots, leurs ports remplis de barques et de chasses-marées. Je conçois qu'on se prenne à chanter son pays quand on le voit si riche, si beau et si poétique. Je ne vous parlerai pas du sujet de *Ma Normandie*. Qui n'en connaît l'air et les paroles? Comment oublier des couplets comme celui-ci, d'un sentiment si délicat, d'une si douce philosophie :

Il est un âge dans la vie
Où chaque rêve doit finir ;
Un âge où l'âme recueillie
A besoin de se souvenir.
Lorsque ma muse refroidie
Aura fini ses chants d'amour,
J'irai revoir ma Normandie,
C'est le pays qui m'a donné le jour.

Aucune romance de notre temps n'a eu un succès plus légitime, plus grand, et qui sera plus durable. L'éditeur en a vendu plus de trente mille exemplaires, et en vend encore tous les jours. *Ma Normandie* a fait le tour du monde, et se chante partout et dans toutes les langues. Vous l'entendrez dans les villes comme dans les hameaux, dans l'échoppe de l'ouvrier comme dans la chaumière du laboureur. La bouche de l'enfant, ainsi que la bouche du vieillard, en redit le mélancolique refrain. J'avoue l'avoir prise bien plus en estime depuis que je l'ai entendu chanter par deux petits paysans, assis sous de grands arbres, le soir, près d'un village perdu, bien loin de la ville, au milieu des montagnes. J'ai compris que si ce chant avait une vogue si étendue, ce n'était pas seulement parce que l'air est ingénieux et original et que les paroles en sont élégantes, mais que c'est surtout parce qu'il était l'expression d'un sentiment vrai et puissant, l'amour du sol natal, amour qui ne s'éteint presque jamais dans notre cœur. Soyez certains que c'est pour cela que *Ma Normandie* sera une chanson que la tradition respectera et qui vivra toujours dans la mémoire des hommes. Une seule circonstance pouvait lui nuire et la perdre, sa trop grande popularité qui tendait à la rendre vulgaire; mais aujourd'hui elle a échappé à ce dangereux écueil. Elle n'a plus à craindre de voir se renouveler les plaintes bouffonnes dont elle a été l'objet de la part des plus honnêtes habitants de Valenciennes. Vous vous souvenez sans doute que ces honorables Flamands ont adressé à leur maire une pétition pour l'engager à prendre un arrêté qui défendît aux joueurs d'orgues de Barbarie de faire entendre désormais l'air de *Ma Normandie*. On ne sait si le magistrat municipal a donné suite à cette pétition. Il ne manquait plus, en vérité, pour éterniser cette chanson, que les honneurs d'une innocente persécution.

Ma Normandie n'a pas été pour M. Bérat le chant du cygne. Nous pouvons citer encore comme ayant obtenu un très-grand succès : *Le Départ du petit Savoyard, les Petits Bergers, le Jeune Poëte mourant, la Batelière de seize ans, le Pâtre du Tyrol, l'Octogénaire, Je n'ose la Nommer, le Retour* et *la Montagnarde au départ*, digne pendant de *Ma Normandie*, si touchante et si originale, qu'on dirait un de ces vieux airs qui ont bercé notre enfance.

La muse de M. Bérat sait aussi s'élever quelquefois à la hauteur du chant national, et, dans cette circonstance, elle ne perd rien de sa verve. Il me suffira de rappeler cette chanson qui a pour titre, *Bonne Espérance!* et qui est un des bons ouvrages de l'auteur. Ce sont les adieux et les conseils d'un vieux soldat à son fils, qui va courir les chances glorieuses des batailles; on ne peut exprimer d'une manière plus simple de plus nobles sentiments. J'en dirai autant d'une autre chanson, *A la Frontière!* Maintenant il s'agit d'une mère qui arme le bras de son fils :

L'an d'après notre mariage,
La guerre, hélas ! recommença ;
Et n'écoutant que son courage,
Ton père tous deux nous laissa.
Cette fois, douleur bien amère !
Au retour de tous nos soldats,
Lui, mon fils, il ne revint pas :
Juge des larmes de ta mère :
Mon fils, il faut venger ton père !

C'est là le dernier couplet du chant dont nous parlons; il donne une idée juste de l'esprit et du mouvement de cette composition martiale.

On le voit, si M. Bérat est un de nos artistes les plus populaires, il n'est aucun d'eux qui doive son renom à des moyens plus légitimes et plus consciencieux.

A la fois poëte et musicien, M. Bérat, dès ses premiers pas dans sa double carrière, a osé, malgré l'engouement du public pour les compositions où dominaient l'harmonie et la recherche, s'abandonner au penchant qui le portait vers la mélodie et la simplicité. En vain il voyait réussir, grâce à l'appui de la mode, des productions qui ne se distinguaient que par un style étrange, un mouvement désordonné, une facture bizarre et prétentieuse ; pour lui, inaccessible à ces dangereux exemples, il suivit tranquillement la pente de ses dispositions, convaincu que si une œuvre musicale de longue haleine peut puiser dans de larges développements harmoniques une grande puissance d'effet, le cadre étroit de la romance ne se prête qu'à des accords mélodieux, à des émotions souvent touchantes et profondes, mais toujours exemptes d'efforts et d'affectation.

Loin donc de grossir le nombre de ces génies méconnus qui prétendaient ouvrir à l'art et à la poésie de nouveaux horizons, qui reconstruisaient le Moyen-Age et fabriquaient le fantastique, il a eu la modestie, ou peut-être l'orgueil de se contenter des éléments connus jusque-là, et de puiser dans la nature telle qu'elle est sortie des mains du Créateur, comme dans une source d'inspiration intarissable. Sourd aux hurlements de l'orgie échevelée à laquelle se livrait autour de lui tout ce monde imaginaire de chevaliers, de pages, de châtelaines, de corsaires, de démons évoqués par le sombre génie de notre époque, il s'est mis tout bonnement à chanter les bois, les prairies, les montagnes, le bonheur champêtre, les amours villageoises, et cela avec tant de fraîcheur et de grâce, avec une si charmante gaieté ou une mélancolie si attendrissante, avec un sentiment si pénétrant et si élevé, que de jour en jour la faveur du public s'est prononcée plus vivement pour ces suaves et naïves cantilènes, où se reflèchissent, comme dans un pur miroir, tous les tableaux dont l'image sourit au cœur de l'homme.

Si M. Bérat a eu le bon esprit de ne pas sortir de la sphère qu'il a choisie, il faut convenir aussi qu'il y a déployé une rare variété. Nous avons vu comment la même voix qui module de si tendres accords, ou qui vibre si énergiquement sous l'impulsion d'un élan patriotique, sait aussi nous divertir par les accents les plus comiques.

En vérité, on a peine à comprendre comment une verve si spirituelle et si plaisante peut s'allier à une imagination d'ordinaire si rêveuse. Au reste, toutes les compositions de M. Bérat, quel qu'en soit le caractère, ont une physionomie qui n'appartient qu'à elles. Ce profond cachet d'individualité dont elles sont revêtues tient surtout à ce qu'elles émanent entièrement de lui, et que, poëte à double sourire, comme le désignait si ingénieusement le plus spirituel de nos feuilletonnistes, il ne s'est jamais vu forcé d'asservir sa pensée à celle d'un autre homme, de subir ce joug fâcheux qui tue l'inspiration, et qui laisse sur la plupart des compositions du même genre une empreinte telle qu'on les croirait destinées d'avance à enrichir cette vaste friperie d'airs tout faits où nos vaudevillistes et nos chansonniers vont chercher de quoi couvrir la nudité de leur muse.

Il règne au contraire dans les chansons de M. Frédéric Bérat la plus parfaite unité ; fondue du même jet, la pensée poétique s'identifie si étroitement avec la pensée musicale, qu'on ne pourrait les détacher l'une de l'autre ; et il résulte de cette intime union l'effet le plus complet. Nous portons avec d'autant plus de confiance ce jugement sur les œuvres de M. Bérat, que nous pouvons nous appuyer sur une autorité bien respectable, celle de notre immortel Béranger, qui a, pour ainsi dire, consacré la réputation de son jeune émule, en lui écrivant ces mots si flatteurs et si encourageants. — « On n'est ni loin, ni au-dessous de personne, quand on réunit le double talent qui fait votre célébrité. » M. Bérat doit être fier de ce suffrage autant que de l'honorable popularité que ses ouvrages ont acquise à son nom.

Après l'appréciation du mérite de l'homme, c'est l'heure d'ajouter quelques mots sur son portrait que nous publions aujourd'hui. M. Tony Johannot y a consacré toute la grâce et toute la finesse de son pinceau ; M. Alophe toute la délicatesse et toute l'habileté de son crayon ; le trait est suave, élégant, rempli tout à la fois de douceur et de fermeté ; l'aménité du regard, l'ironie de la bouche, le vaste développement du front, le jeu des ombres, tout est rendu avec une sûreté de main, qui prouve merveilleusement la légitimité de la réputation que M. Alophe s'est acquise dans la lithographie ; la ressemblance est parfaite ; on connaîtra ainsi tout à la fois le personnage, le caractère de son talent et la longue série de ses œuvres légères.

L. BATISSIER.

THÉATRES.

AMBIGU-COMIQUE : *La Lescombat*, mélodrame en cinq actes



Nous ne savons si les auteurs de *la Lescombat* ont eu la prétention de faire une œuvre d'une valeur réelle, s'ils ont sérieusement cru à la portée dramatique de leur pièce, empruntée aux causes célèbres, s'ils ont pensé s'être suffisamment préoccupés de l'élément moral, si fort en usage sur les théâtres du boulevard, où la foule veut, avec raison, que le crime soit puni et la vertu récompensée : que le lecteur en juge d'après la donnée de leur mélodrame qui est à peu près celle-ci. Une jeune ouvrière, Marie, épouse un vieillard, le président d'Escars, dont elle avait commencé par être la maîtresse ; douée de passions violentes, puissante pour le bien comme pour le mal, selon le dire d'un amant dédaigneux, elle se laisse égarer par l'am-

bition et l'amour du luxe, abuse sans ménagement de sa position nouvelle, écarte, au profit de son enfant qui ne vivra pas, les deux jeunes fils que le président avait eus d'un autre lit, et parvient à dicter à son mari un testament qui la fait hériter de trois cent mille livres de rente. M. d'Escars est mort un beau jour; la voilà riche et belle, et parée de toutes les séductions de l'or et de l'esprit; mais déjà l'heure du châtiment est venue. C'est d'abord Bergeret, son premier amant et son complice dans le meurtre des deux enfants, qui vient s'accuser d'avoir eu pitié d'eux, de n'avoir point exécuté l'ordre de mort, et éveiller ses craintes sur la possibilité de leur réapparition. Puis, c'est un ami de feu son mari, un homme ruiné et désireux de retrouver sa splendeur d'autrefois, M. de Lescombat, qui lui révèle l'existence d'un codicille postérieur au testament et la menace d'une spoliation, si elle se refuse à un second mariage; prise au dépourvu, Marie se résigne et devient, à son grand regret, madame de Lescombat. Deux jeunes gens, deux brillants officiers de fortune, que la similitude de leur destinée a fait s'éprendre entre eux d'une belle affection, se trouvent autour d'elle : l'un, c'est M. Alfred de Lucenay, qu'elle aime, qu'elle poursuit de ses aveux réitérés, et qui se soustrait à son ardente tendresse avec une obstination digne de la chasteté du Joseph biblique; l'autre, M. de Mongeot, qui brûle pour elle d'un amour volcanique, et dont elle a dédaigné les déclarations passionnées. Bien plus, Marie a la douleur de surprendre Lucenay aux pieds de la jolie marquise de Rancé; alors, comme rien ne peut arrêter cette femme emportée, elle rêve le déshonneur de sa rivale, avertit le marquis, et rend inévitable un duel où le jeune Alfred est grièvement blessé. M. et madame de Rancé disparaissent après cet incident, et quelques mois se sont écoulés. Madame de Lescombat donne une fête splendide, et, au milieu des enivrements du bal, une femme entre vêtue de noir, madame de Rancé, dont le mari s'est laissé mourir dans sa peur exagérée du ridicule, et qui vient demander justice des lâches calomnies dont on l'a abreuvée. Lucenay, plus épris que jamais, se charge de sa défense, et la douleur de Marie éclate; elle avoue tout haut son amour dans un accès de délire, et reste seule avec son mari outragé, furieux, désespéré, car il l'aimait, lui aussi, et qui lui montre en perspective, pour le lendemain, une réclusion éternelle et la prison de Saint-Lazare. Le soir est venu, le temps presse; un homme a pénétré dans son appartement, le chevalier de Mongeot, qu'elle enivre de l'espérance de son amour et pousse au meurtre de M. de Lescombat. La justice intervient, Mongeot est accusé d'assassinat et garde un silence obstiné; mais lorsqu'on lui prouve que madame de Lescombat n'a jamais aimé que Lucenay, il se décide à parler et nomme sa complice. Tous deux sont condamnés à mort; l'heure du supplice approche, et les deux captifs se promènent dans le préau de la prison. Une religieuse paraît, grâce au capitaine de la geôle, Bergeret, qui s'est concerté avec elle pour faire évader Marie; c'est encore la marquise de Rancé qui a pardonné généreusement à son implacable ennemie; une dernière entrevue a lieu entre Lucenay, devenu Julien d'Escars, et Mongeot, qui ne voit en lui qu'un ami faux et perfide; dans un moment d'exaspération, le prisonnier tire son poignard; on accourt, et les deux frères, les fils du président d'Escars, se reconnaissent et se jettent dans les bras l'un de l'autre. Marie, repentante, se sacrifie et fait entraîner le chevalier de Mongeot vers la barque secrètement préparée pour sa fuite. Lorsque le lieutenant criminel arrive pour l'exécution de la sentence, madame de Lescombat se présente seule et marche d'un pas ferme à l'échafaud. Voilà bien le crime puni, mais la vertu où est-elle? est-ce chez M. de Lescombat, qui met si odieusement à profit le crime de cette femme pour s'enrichir? est-ce chez M. de Mongeot, qui tue par amour, ou chez M. de Lucenay, qui aime l'épouse d'autrui, ou chez madame de Rancé, qui n'échappe que par hasard à l'adultère? MM. Antony Béraud et Alphonse Brot n'ont rempli que la moitié de leur tâche, et le public de l'*Ambigu* ne peut se trouver satisfait.

Nous ne demandons au mélodrame que ce qu'il peut donner, mais encore faut-il qu'il fournisse pleinement sa carrière; et celui-là est resté souvent en chemin. Qu'est-ce que ce moyen usé du codicille sur lequel s'enchevêtre tout le drame? qu'est-ce que cet impossible amour d'un jeune homme de vingt-cinq à trente ans, pour une femme de quarante, l'âge en faveur duquel M. de Balzac n'a rien osé? Qu'est-ce que tous ces personnages qui se meuvent péniblement à côté les uns des autres, et ces incidents puérils et ces reconnaissances si commodément ménagées? La machine fonctionne mal, car le spectateur en aperçoit les rouages grossiers. Le sang n'y est, du reste, pas épargné : deux duels, une mort causée par le chagrin, une sorte d'assassinat, une tentative de meurtre, deux condamnations capitales et l'échafaud pour dénoûment, c'est assez, ce nous semble, pour une seule fois. Toute cette action si compliquée est encore remplie de déclarations d'amour sans fin, d'explosions de colère et de jalousie, de femmes qui rampent aux genoux de leurs amants ou maris, de gestes à la façon de Médée, d'acteurs à la voix enrouée et au regard fascinateur; les poitrines se soulèvent, les mains se crispent, les yeux sortent de leurs orbites. M. Albert accentue les *r* avec une énergie qui ferait honneur à un véritable Auvergnat; M. Mauzin singe les allures de Frédérick Lemaître, et pose intrépidement pour la fatalité; mademoiselle Martin cherche à rappeler madame Dorval, se lève sur la pointe des pieds, se cambre, se ramasse, s'allonge, joue parfaitement la couleuvre, et prodigue à merveille les mouvements désordonnés. *La Lescombat* a pourtant réussi, protégée qu'elle était par des manches retroussées et de formidables applaudissements; mais ce n'est point là un succès comme nous aurions voulu qu'en obtînt M. Antony Béraud, dont l'esprit et l'habileté nous ont été déjà si souvent prouvés.



VAUDEVILLE : *L'Enlèvement des Sabines.*

Ne croyez pas, sur la foi de ce titre historique, qu'il s'agisse beaucoup de Romulus, de la ville éternelle, ou du tableau de David; mais si l'on pouvait consulter le danseur Marcel, qui s'écriait avec tant de conviction : « Que de choses dans un menuet! » il répondrait sans doute qu'il s'agit d'une affaire tout aussi intéressante. En effet, le Vaudeville a ingénieusement

greffé le ballet sur l'opéra-comique. L'*Enlèvement des Sabines* ressemble beaucoup au *Postillon de Longjumeau*; il n'est pas sans quelque analogie avec la *Marquise de Pretintailles*, du Palais-Royal, et le final rappelle, à s'y méprendre, la *Nuit au Sérail*. Vous voyez donc que nous sommes en pays de connaissance.

Martinot, maître de ballets à l'Opéra, recrute aux environs de son château de Bonneuil des sujets pour la danse. Il s'agit de l'importante substitution des femmes aux hommes dans le corps des ballets. Marie Fontaine, Reinette Chinchin, deux accortes paysannes de l'endroit, et d'autres encore, cèdent à ses sollicitations et le suivent à l'Opéra de Paris, pendant que leurs amants désespérés, Éloi et Pied-de-Biche, deviennent les victimes du sergent recruteur, Brin-d'Amour. Une fois sur les planches, vous jugez si nos péronnelles font des conquêtes. Voir coquetter mesdames Doche et L. Fontenay là où s'ébaudissait M. Lepeintre jeune en fille de l'air! Mais bouquets, madrigaux, offres tentantes, rien n'y fait; Marie Fontaine et Reinette Chinchin sont d'une fidélité romanesque et impossible, et le tout finit par un mariage. Quant à l'enlèvement des Sabines, il a lieu effectivement; les garçons de Bonneuil, déguisés en Romains, remportent au village les jeunes filles séduites par l'Opéra, et les hommes rentrent enfin dans leur emploi de vestales.

Comme on le voit, ce vaudeville ne brille ni par l'invention ni par la vraisemblance. On y a recueilli par-ci par-là quelques traits spirituels. L'administration s'est mise en frais, et tout ce que nous pouvons faire de mieux après un éloge aux acteurs, c'est de proclamer, comme Émile Taigny, que la pièce est de MM. de Longpré et Alhoy, la musique de M. Doche, les costumes de M. Vizentini, et les décors de MM. Philastre et Cambon.

ALBUM DE L'ARTISTE.

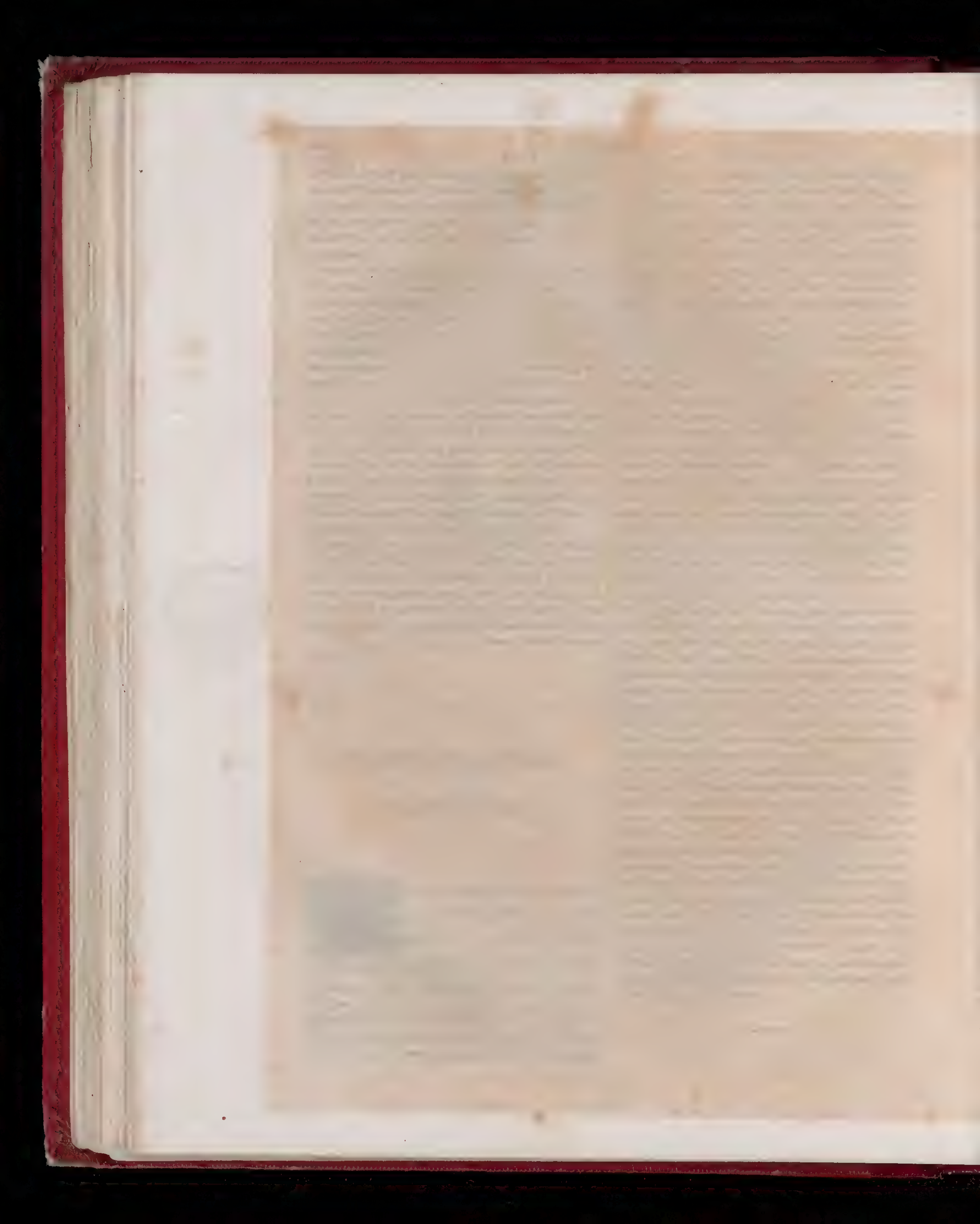
FRANÇOISE DE RIMINI.

Monsieur Decaisne, l'un de nos peintres les plus distingués, a débuté, il y a bientôt quinze ans, au milieu de circonstances notables dans l'histoire de l'art. — David venait de mourir obscurément à Bruxelles, entouré de vieux républicains inflexibles; la santé de Géricault, profondément altérée, ne laissait plus d'espérances, celle de Prud'hon était détruite par les chagrins; Gros enfin, ce vigoureux talent, avait fait son dernier effort, dit son dernier mot dans la coupole de Sainte-Geneviève. M. Ingres seul tenait encore d'une main ferme le drapeau de l'école de l'empire, et en suivait avec originalité la ligne. — Decaisne entra donc en lice avec la génération nouvelle qui se révélait déjà; Delaroche, Steuben, Léon Cogniet, Scheffer, Delacroix, Léopold Robert, Decamps, Destouches, Robert Fleury. — Tous étaient à peu près de même âge, à quelques années près, — mais différents, comme les directions de l'époque, comme celles qui s'ouvraient devant la nouvelle école. C'est alors qu'on revint à cette peinture pittoresque que les maîtres qui venaient de mourir avaient vraiment négligée, dans la préoccupation trop profonde de la statuaire antique, dont M. Ingres a tiré depuis un parti si sûr et si varié. Decaisne était remarqué dans ce groupe d'artistes jeunes et pleins d'avenir. Il réclamait par son caractère et les élégantes qualités de son talent la confraternité française. — Né en Belgique, il avait copié de bonne heure les maîtres flamands et hollandais les plus renommés; il les avait étudiés avec amour. On reconnut facilement dans sa manière l'empreinte de ses excellentes études; on la reconnut à la vivacité du sentiment de l'harmonie, au charme de l'ensemble, aux effets de clair-obscur. — Il fit plusieurs portraits que nous avons encore sous les yeux, et dans cette manière mondaine qui lui a valu la vogue dans les salons. — Quelques défauts se mêlaient à ses brillantes qualités; ainsi le soin de l'ensemble lui faisait négliger les détails. Toutefois, le peintre se corrigea vite; — et peu de temps après, un tableau remarquable, l'*Ange gardien*, indiqua une notable modification dans sa manière; d'une année à l'autre, ses ouvrages furent d'une exécution plus ferme, d'un style plus sévère.

Il y a deux ou trois ans, il exécuta, pour le gouvernement belge, une grande composition qui résumait remarquablement ses progrès successifs; — elle représentait la réunion de tous les hommes illustres de la Belgique depuis les temps anciens. — La disposition de cette grande scène était habile; les principaux groupes étaient dessinés et peints avec une rare fermeté. M. Decaisne reçut alors du ministère belge la décoration de l'ordre de Léopold, et son œuvre fut placée dans la salle du sénat, à Bruxelles; le peu de temps que le peintre a eu pour l'exécuter n'a pas permis de l'exposer à Paris.

M. Decaisne fit encore, toujours à la même époque, quatre grandes figures d'évangélistes pour l'église Saint-Paul, à Paris; quelques mois après, il partit pour l'Italie, où il se livra avec ardeur à de sérieuses études, à Venise et à Florence. C'est en Italie qu'il a conçu le tableau de cette gracieuse *Françoise de Rimini*, dont nous publions aujourd'hui la gravure. Il n'a fallu rien moins que l'incontestable habileté de M. Dien, pour rendre toute la grâce de cette œuvre éminente par l'expression et par le goût. M. Decaisne, le premier, avait rencontré les difficultés du sujet en interprétant Dante, — en cherchant à ne pas trop affaiblir cette scène si pure et si passionnée de Françoise et de Paolo. La figure de Françoise est charmante; mais dans celle de Paolo, le peintre n'a guère plus réussi que ses devanciers; c'est qu'il était difficile d'être tout à la fois intéressant, noble et fidèle au type et au costume.







Françoise de Rimini

EXPOSITION

DES ENVOIS DE ROME

et des Ouvrages couronnés aux divers Concours pour les grands prix.



Oui vraiment, et quoi qu'on en puisse dire, la quatrième classe de l'Institut est loin d'être exempte des petites faiblesses humaines. Elle a ses travers auxquels elle obéit, comme le commun des martyrs, et elle tient toujours à ses ordres une foule de *considérations* plus ou moins justes, qui l'entraînent parfois beaucoup plus loin qu'il ne faudrait. Ce n'est que rarement qu'il lui arrive de se prononcer en dehors des systèmes et des coteries; aussi, le cas échéant, ne devons-nous point manquer de l'applaudir et de l'encourager. Cette année, sauf le concours du paysage historique, où le vieux *ponsif* de l'école l'a, comme d'habitude, emporté sur l'étude vraie et intelligente de la nature et celui de sculpture, lequel, à vrai dire, était d'une si désolante médiocrité que le plus mauvais, tout aussi bien que le meilleur bas-relief, pouvait également prétendre aux faveurs du hasard ou du caprice; cette année, disons-nous, l'Institut a décerné ses couronnes selon la justice et l'opinion publique, et les prix d'architecture et de peinture historique ont été fort sagement et fort judicieusement accordés. Nous ne reviendrons pas sur les mérites ou les défauts de ces divers ouvrages que nous avons déjà longuement appréciés; mais seulement, et puisque l'occasion s'en présente si naturellement, nous ferons observer que cette exposition des ouvrages couronnés, faite ainsi après coup, à part et en dehors de toute comparaison, ne répond nullement au but de son institution. La justice de l'Institut échappe réellement au contrôle de l'opinion, et cela, parce qu'on a déjà perdu le souvenir des absents; parce que l'on ne juge, l'on n'apprécie plus que de mémoire et que, l'imagination suppléant au mérite, l'on se condamne volontiers sur la foi de l'Institut qui, très-souvent, s'est décidé lui-même par mille raisons que vous êtes bien loin de supposer; toutes choses enfin qui n'arriveraient peut-être pas, si l'exposition des concours subsistait avant comme après le jugement. Ceci dit, passons aux jeunes pensionnaires de la villa Médici.

Les envois actuels sont plus nombreux et de beaucoup supérieurs à ceux de l'année précédente; M. Hébert a fait, pour son envoi de première année, une figure d'étude qu'il a intitulée : *Esclave rêvant à la liberté*. La pose de cette figure est heureuse, et l'arrangement du tableau ne manque pas d'intelligence. Appuyé sur un tombeau antique, dont la forme rappelle le tombeau de Scipion, l'esclave se présente de profil. Sa tête est d'un beau dessin et d'une bonne expression, mais le modelé du torse et des jambes est rond, soufflé, et décèle beaucoup d'inexpérience. La couleur en est terne, sans lumière ni vérité, et d'une vigueur ridicule. — M. Pils, élève de deuxième année, devait également une figure d'étude; il en a mis deux dans sa toile : ce sont deux jeunes gens, *des tireurs d'arc*. Le premier, qui est vu de dos et dans le mouvement énergique de l'action, se *crispe* de la tête aux pieds, d'une façon fort peu naturelle. Il y a dans cette figure une prétention bien malheureuse à la force et au modelé, et, dans le contour, une exagération de mauvais goût, que ne rachètent ni le savoir ni le caractère; la seconde figure est dans l'attitude du repos; elle est plus simplement traitée, et, par cette raison même, préférable à la première. Les têtes n'ont été bien choisies ni l'une ni l'autre; toutes les deux manquent de style et d'élévation. Vraiment il est bien à regretter qu'avec un si beau talent et une si grande facilité d'exécution, M. Pils se soit ainsi fourvoyé. — *Agar dans le désert*, par M. Murat, est une belle peinture, pleine de solides et d'excellentes qualités! Le dessin en est large et l'exécution vigoureuse. Que de douleurs dans cette pauvre mère qui voit mourir son Ismaël à ses pieds! comme ce désert qui l'entoure est vaste et étouffant, et vous fait bien comprendre la soif qui a dévoré cet enfant, que Dieu seul peut sauver désormais. Ce tableau est un beau succès pour M. Murat; finesse, élégance, style, harmonie, à part quelques rondeurs et un peu de décousu dans la composition, tout y est à un plus haut point que nous n'osions l'attendre et qui, à l'avenir, nous rendra justement difficiles envers cet artiste. — Selon son habitude, M. Dominique Papety a noblement rempli ses obligations; au lieu d'un fragment de trois figures, il a envoyé la copie entière d'un des deux plafonds de la grande salle de la *Farnésine*, peints à fresque par Jules Romain, d'après les

cartons de Raphaël. *Il convito dei Dei*, le festin des Dieux, tel est le titre de cet immense travail, qui n'a pas moins de vingt-sept pieds de long sur dix de hauteur. Certes, s'il y a du courage à l'avoir entrepris, il y a du mérite et un très-grand mérite à l'avoir si parfaitement accompli; c'est bien là le Raphaël de la Farnésine, cette Farnésine dont les copies précédentes ne pouvaient vous offrir qu'une idée imparfaite, ces magnifiques *Raphaël* pour lesquels M. Ingres, le seul homme qui sache les comprendre dignement, avait rêvé en France un temple, c'est-à-dire un palais comme la Farnésine, et où la Farnésine pût se retrouver tout entière. — La copie de M. Papety est d'une fidélité admirable, et, vous le voyez, il ne fallait qu'un homme habile pour vous faire goûter, malgré le déplacement et les altérations que le temps leur a fait subir, ces chefs-d'œuvre contre lesquels l'Institut criait si fort, et que nous ne savons plus quel critique ne trouvait plus à la hauteur de notre époque. Mais là ne se borne pas l'envoi de M. Papety; les règlements de l'Académie lui imposaient encore une esquisse de douze personnages au moins. Eh bien! sur papier gris-noir, avec de légères teintes de blanc, et à peine quelques indications de crayon, il nous a donné une vaste composition, très-bien comprise et encore plus adroitement rendue, pleine d'originalité et de style, et qui révèle, jusque dans les moindres détails, les études les plus sérieuses et les plus réfléchies des antiquités de Pompéi et du musée des *Studj*. C'est le *Bûcher d'Achille*. « Ils restèrent dix-sept jours à garder le corps autour du bûcher. Thétis et les Néréides vinrent le couvrir de vêtements immortels. » Voilà le programme que M. Papety s'est donné et qu'il a si bien su remplir. Peut-être parmi les Grecs assis autour du bûcher trouverions-nous un peu d'afféterie! Mais le corps d'Achille, mais les Néréides, tout cela est si heureusement rendu, que nous glisserons rapidement sur ce léger défaut. — Il y a une grande et habile intelligence de la lumière et de l'harmonie dans le tableau de M. Blanchard, l'*Apparition du Christ à la Madeleine*, et un bel avenir de coloriste. Nous aimons ce tableau, malgré ses défauts, parce que ses défauts mêmes sortent de la route vulgaire et sont pour ainsi dire inhérents aux qualités de l'artiste; si le dessin en était un peu plus sévère, si les têtes d'anges étaient plus belles, aussi belles que celle de la Madeleine, nous n'aurions qu'à louer. La figure stupéfaite et sans mouvement de la Madeleine est d'une bonne expression, et les anges que l'artiste a placés sur le tombeau se groupent heureusement avec les deux figures du premier plan.

Voici maintenant la sculpture. D'abord la copie en marbre du *Faune capitolin*, par M. Gruyère, pensionnaire de première année, copie exacte et très-soigneusement faite sous toutes les faces. — Ensuite un bas-relief de M. Villain, *Thésée et Éthra*, composition pleine de sagesse, mais sans originalité ni invention, et où la recherche du style antique ne nous paraît que médiocrement réussie. Les têtes de Thésée et d'Ethra sont sans expression, et les figures, celle de Thésée surtout, sont lourdes et sans finesse de modelé. — M. Chambard nous a envoyé une figure de *Bacchus*,

> Le dieu du thyrse, Evan, nonchalant et vermeil,
> Que le pampre couronne et qui dort au soleil.

Ce marbre est une jolie et gracieuse réminiscence des figures antiques. Le dessin en est fin, et l'exécution prouve un praticien déjà habile. La tête, baissée en avant, est dans un mouvement un peu forcé pour la cambrure du torse, et le bras qui tient la coupe un peu lourd et défectueux à l'emmanchement du poignet. — M. Bonnassieux, plus heureux cette année-ci que M. Ottin ne l'a été l'année précédente, a pu, grâce à une indemnité de trois cents francs, faire réparer les maladresses et la sottise des emballeurs romains. Sa statue, qui ne nous était arrivée qu'en cinq ou six fragments, est à cette heure admirablement réparée! C'est à peine si l'on peut y découvrir les traces du désastre, et c'est un bonheur pour tous, pour M. Bonnassieux et pour le public, car son *Amour fidèle*, ou, si vous l'aimez mieux, l'*Amour coupant ses ailes*, est à coup sûr le meilleur envoi de cette année. L'exécution en est charmante, toute pleine de grâce et de finesse, et la tête, très-jolie de sentiment et d'arrangement, est d'une délicatesse et d'une expression ravissantes. Que ne pouvons-nous louer également *une tête d'étude* du même auteur, et son esquisse *de Ceyx et Alcyone*. — M. Vauthier, que nous allions oublier, a parfaitement réussi dans son bas-relief et dans sa médaille; et enfin, pour sa dernière année, M. Ottin a exécuté en marbre une énorme figure d'*Hercule*. Les formes en sont vigoureusement et largement modelées; elles ont bien ce caractère de force et de puissance surhumaines que la fable attribue au fils d'Alcmène. La tête est originale sans cependant s'éloigner trop du type traditionnel. Il est à regretter seulement que cette figure ne soit pas plus terminée. Nous parlons ici comme l'Institut; mais, tout en admettant que cette statue ne serait point suffisamment exécutée pour figurer sur une cheminée à côté des gracieux amours de quelques habiles faiseurs à la mode, nous sommes convaincus que, placée à distance et en plein air, l'œuvre de M. Ottin figurerait beaucoup mieux que certains chefs-d'œuvre que nous connaissons et qui, pour être des chefs-d'œuvre de près, ne sont plus, de loin, que de fort méchants ouvrages.

La gravure est dignement représentée par MM. Pollet et Normand : M. Pollet a envoyé sept dessins habilement teintés à l'aquarelle, et tous faits avec un soin admirable, avec trop de soin peut-être, parce que l'agrément de l'aspect et la perfection du travail y sont un peu aux dépens du caractère et de la vérité. Ce sont : 1° *la Naissance de la Vierge*, d'après André del

Sarte où ce que nous vous disions tout à l'heure se fait surtout remarquer : les distances entre les figures ne sont pas exactes, et l'artiste a cru pouvoir remédier à cette première faute de dessin en allongeant et altérant, de sa propre autorité, certaines figures et certains détails; 2° *un fragment de la Bataille de Constantin;* 3° *Jupiter et l'Amour*, d'après un des pendentifs de la Farnésine, qu'ils représentent très-imparfaitement, nous pouvons l'affirmer; et quatre portraits, ceux d'*André del Sarte*, de *Rubens*, d'*Annibal Carrache* et de la *Fornarina*, qui méritent tous nos éloges. M. Normand est représenté par deux dessins qui, pour être moins facilement faits, et d'un aspect moins séduisant que ceux de M. Pollet, leur sont cependant bien supérieurs, comme science de dessin et comme mérite d'exactitude. Ces dessins sont : *une Sainte Catherine*, d'après Léonard de Vinci, et le haut seulement du tableau de Raphaël : *le Couronnement de la Vierge*.

L'architecture n'est ni moins nombreuse ni moins satisfaisante que la peinture et la sculpture. A part M. Famin, pensionnaire de cinquième année, et qui, en trois ans, n'a pu envoyer qu'un *Projet d'Hôpital*, ouvrage d'ailleurs fort estimable, et à tous égards parfaitement raisonnable et raisonné, tous les architectes ont beaucoup travaillé et beaucoup envoyé. A lui seul M. Guénepin a fait *dix-huit* dessins ou études des monuments de la république et de l'empire romain, entre autres, *le Temple de Castor et Pollux*, à Cora, et *le Temple de la Fortune*, à Palestrine. M. Uchard a exécuté quatre belles et savantes études de colonnes, d'après des fragments tirés du temple du Soleil, situé à Rome, sur le Quirinal, dans les jardins Colonna. Mais celui de tous les jeunes architectes de la villa Médici, dont l'exécution, le rendu, nous voudrions pouvoir dire l'exactitude, est portée au plus haut point de perfection que l'on puisse atteindre, est assurément M. Lefuel. Jamais nous n'avons vu, nulle part, *de l'architecture lavée* avoir plus de relief, plus de gras et de fuyants, des plans plus distincts et plus diversement traités, des détails mieux fouillés et plus intelligibles que dans le *Chapiteau antique* et le *Fragment antique* que M. Lefuel a étudiés à la villa Poniatowski, et dans son *Chapiteau antique de Sainte-Marie in transtevère*.

Enfin, et pour tout dire, il nous reste à vous parler des envois de M. Buttura, le jeune paysagiste que, selon toute justice, M. Benouville aurait dû aller remplacer à Rome. C'est d'abord la *Vue des Jardins du couvent de Saint-Onofrio*, sur le Janicule, tableau que nous vous avions annoncé il y a deux ans, et qui n'a pu être terminé que cette année-ci. Sur le premier plan, l'arbre historique et séculaire, sous les ombrages duquel *saint Philippe de Néri* prêchait sa doctrine, et où plus tard Le Tasse lui même vint mourir; dans le fond, un panorama de Rome, d'une si scrupuleuse exactitude, qu'on le dirait fait au daguerréotype ou à la chambre noire: c'est un effet du matin. Mais ce n'est ni l'aspect ni l'harmonie qui vous attirent vers ce tableau dépourvu de *plans* et de modelé, et dont la couleur est généralement grise et sourde ; c'est un bon choix de forme, un dessin élevé, correct, et, à part quelques maigreurs dans certaines masses et quelques duretés dans les contours, une exécution large et facile. — La *Vue prise à Ariccia*, du même auteur, manque de caractère historique ; les arbres y sont sans aucun relief, et ne se détachent nullement des fabriques du fond. Mais les mêmes qualités de dessin et d'exécution, qui distinguent le premier ouvrage de M. Buttura, s'y font heureusement remarquer.

Il y a, comme vous le voyez, dans les envois de cette année, double progrès ; progrès pour le travail, progrès pour les résultats. Il paraît cependant que l'Institut ne pense pas ainsi : son rapport est, dit-on, d'une terrible, ou plutôt d'une réjouissante brutalité ; et, quoique ce ne soit encore là, en réalité, qu'une pâle et honnête contre-épreuve du véritable rapport, vous pourrez néanmoins vous en faire une idée par celui prononcé dans la séance publique de l'Institut.

Que l'Institut engage M. Pils à plus de sagesse et de simplicité ; qu'il blâme M. Buttura de n'être qu'un paresseux de beaucoup de talent, tout comme M. Famin, de ne faire que la moitié de ce qu'il doit, rien de mieux : c'est son droit, c'est son devoir. Cette fois-ci, du moins, il aura eu le bon esprit de le faire sans attribuer au directeur de l'école les erreurs de l'élève. Mais qu'il frappe à tort et à travers, et sur tout également, exagérant le mal, amoindrissant le bien, ne tenant compte ni de la jeunesse ni des intentions de l'élève, et les frappant publiquement et à cœur joie, ces pauvres jeunes gens, dans leur état et dans leur réputation, c'est une chose qui n'est ni juste, ni humaine, et qui sied d'autant moins à messieurs les académiciens, que la plupart d'entr'eux sont loin de faire beaucoup mieux que certains de ces élèves qu'ils blâment si vertement. — Pour l'honneur de l'Institut, nous voudrions qu'il en eût été autrement. Avant d'être si rigide à l'égard des autres, on devrait bien commencer à être moins indulgent envers soi-même, et certains membres de l'Académie, qui jamais n'ont d'assez lourdes invectives pour la critique, quelque honnête et réservée qu'elle soit à leur égard, devraient bien eux-mêmes lui donner l'exemple de la politesse et de la modération vis-à-vis de ceux qui ont le malheur de dépendre de leur férule.

— L'Académie des Beaux-Arts a prononcé son jugement sur le concours de peinture historique. Le premier grand prix a été décerné à M. A. Lebouy, âgé de 29 ans, élève de M. Paul Delaroche; le premier second grand prix, à M. C.-F. Jalabert, âgé de 21 ans, également élève de M. Paul Delaroche ; et le deuxième second grand prix, à M. J. Naudin, âgé de 21 ans, élève de M. Cogniet.

NOUVEAUX ORNEMENTS

composés, dessinés et gravés

PAR CH. E. CLERGET,

A L'USAGE

des Manufactures et pour l'Ornementation en général.

— 1840. —



L'ornementation, qui joue constamment le rôle essentiel d'intermédiaire dans l'alliance de l'art et de l'industrie, n'a donné lieu à aucune étude de la part des écrivains qui ont publié autrefois, ou de nos jours, des essais d'histoire générale. Cette lacune grave, que nous signalons aux polygraphes qui ont prétendu examiner à la fois l'art et l'industrie, existe précisément entre ces deux questions isolées l'une de l'autre, et comble tout l'espace qui les sépare. L'ornementation, ainsi mise à sa place, est représentée dans le passé par un développement qui lui est propre; car l'ornement essentiel qui se rattache particulièrement à l'art, l'ornement accessoire qui touche de plus près à l'industrie, forment à eux deux un ensemble dont la marche historique est sensible pour tous les hommes habitués à interroger les monuments, à les regarder comme une chronique savante, et d'autant plus vraie, qu'elle est un organe désintéressé.

Tous les peuples ont à leurs divers âges, dans la mise en œuvre de leurs ornements, un style distinct qui révèle un certain état de civilisation. En nous rapprochant des temps modernes, nous voyons se reproduire ce fait; par exemple, depuis la Renaissance, notre architecture, nos ameublements, se sont modifiés d'une manière incessante; nous pouvons même à la rigueur assister aujourd'hui à la création d'un style d'ornements qui correspond à nos besoins nouveaux et aux idées modernes qui se sont introduites dans nos mœurs. Ce style n'a été imprimé à notre industrie ni par les sculpteurs ou les architectes, ni par les manufacturiers, mais bien par une école d'ornemanistes dont nous avons tous connu le maître et le fondateur; nous voulons parler de ce grand artiste, M. Aimé Chenavard, qui, par ses premières publications, transforma l'industrie française, et créa pour elle de vivifiantes ressources et un avenir de prospérité, tant il avait su régénérer l'attrait des formes et comprendre les besoins du luxe moderne.

M. Chenavard vécut trop peu pour accomplir la tâche difficile qu'il s'était imposée, mais il laissa après lui une école où germèrent les principes d'un enseignement dont quelques artistes se partagèrent le précieux héritage. Parmi ces derniers, nous pouvons citer en première ligne deux de nos collaborateurs, M. Denière, qui s'est fait une réputation méritée par ses belles compositions en bronze, et M. Clerget, qui, par ses dessins, a eu l'honneur de continuer plus directement l'œuvre de M. Chenavard.

Nos lecteurs, qui ont pu apprécier à diverses reprises le mérite de plusieurs compositions de M. Clerget, seront déjà disposés, nous n'en doutons pas, à lire avec quelque intérêt une revue des travaux remarquables de cet artiste.

Dès ses premiers dessins, qui furent remarqués, M. Clerget reçut les encouragements de M. Alexandre Brongniart, qui dirige avec tant de goût et de zèle, malgré son grand âge, la manufacture royale de Sèvres. Ce fut ce connaisseur habile, si compétent en matière d'ornementation, qui fit entrer M. Clerget dans l'atelier de M. Chenavard. A dater de cette heureuse époque, notre jeune ornemaniste entrevit la portée de cette branche de l'art vers laquelle s'étaient dirigées instinctivement ses premières études. Dans une si bonne école, M. Clerget fit des progrès rapides, et ne tarda pas à se rendre très-utile à son maître, qui alors lui procura, avec une rare bienveillance, des occasions d'exercer son talent pour son propre compte. Une façon d'agir aussi loyale est le plus bel éloge que nous puissions faire du cœur de M. Aimé Chenavard.

Les premiers dessins de M. Clerget furent publiés en 1835, par M. Deflorenne. Ils forment une suite de vingt-six planches gravées d'après les maîtres de la Renaissance, Daniel Hopfer, Ducerceau, Virgilius Solis, Aldegraver, etc. Cet ouvrage, composé d'éléments choisis, mais exécuté avec une certaine inexpérience de la gravure, a pour titre : *Ornements dédiés à la princesse Marie*. Heureuses études qui, puisées aux bonnes sources du goût, se présentaient sous un si noble patronage, à l'abri d'un nom illustré par les Beaux-Arts encore plus que par la majesté royale. Ce nom, hier environné de riantes espérances et qui n'éveille plus que d'amers et de stériles souvenirs, fut, on le pense bien, de bon augure pour M. Clerget, car, en 1836, l'année suivante, il fit paraître *les Mélanges d'ornements divers*, publiés par M. Émile Leconte. Cette suite de dessins fut mieux gravée que la première, et composée de motifs en grande partie originaux. Ce fut encore vers la même époque que M. Clerget, sur les vives recommandations de





– Les *Braconniers* (Salon de 1841)

M. Aimé Chenavard, son maître, fournit les dessins des travaux de décoration qui furent exécutés dans l'ancienne salle du théâtre du Vaudeville, par M. Emile Contant, dont nous déplorions, il y a quelques mois, la mort prématurée. L'incendie ne tarda pas, comme on le sait, à dévorer ce travail qui rapporta plus d'honneur que de profit à M. Clerget, car il avait fait les trois grands dessins de la salle, du plafond et du rideau pour la modique somme de 260 francs (10 francs par jour) et l'anonyme! Certes, nous ne voulons pas disputer à la mémoire de Contant, qui était un artiste de goût et de savoir, le mérite qui le distinguait, mais il nous faut rectifier une erreur accréditée ; ce fut donc à tort qu'on attribua exclusivement à ce jeune artiste tant les dessins que la décoration de l'ancienne salle du Vaudeville.

Six planches de M. Clerget, formant les frontispices de plusieurs volumes de *l'Artiste*, ont paru dans ce recueil depuis le mois d'octobre 1837. A cette même époque, notre collaborateur exécuta pour la manufacture de Sèvres plusieurs dessins, et, entre autres, un encadrement d'une copie de l'Assomption de Prud'hon, par M. Béranger. Ce tableau fit partie, en 1838, de l'Exposition des manufactures royales au Louvre.

Nous avons maintenant à parler des publications récentes de M. Clerget, qui, à plusieurs égards, marquent un temps de progrès dans la manière de l'auteur, et sont gravées avec une précision très-louable. Nous signalerons d'abord les dessins gravés sur bois et faits en collaboration avec M. Brevière. Cette suite a pour titre : *Motifs d'ornements du seizième siècle, ou matériaux rares et inédits. Paris. De l'imprimerie de Silbermann, à Strasbourg. Publiés par Aubert.* Immédiatement après cette œuvre viennent *les Nouveaux ornements, composés à l'usage des manufactures*, et *les Cahiers d'ornements teintés, imprimés en couleur*, publiés en 1840, comme les dessins plus haut mentionnés, chez Aubert. La planche 14, représentant un plafond dans le goût de la Renaissance, et la planche numéro 6, ayant pour titre : *Bordures imitées des dessins slaves du seizième siècle*, sont en leur genre deux compositions très-riches et du meilleur effet. Nous avons à louer également, dans l'ouvrage imprimé en couleur, qui s'adresse plus particulièrement que l'autre aux industries pittoresques, le tapis oriental, planche 12, et le fond damas pour broderie, planche 5.

Indépendamment de ces travaux d'ornementation générale, M. Clerget, à partir de l'année 1838, exécuta un grand nombre de dessins pour la typographie, et c'est en ce genre surtout qu'il a été jugé digne de recueillir l'héritage de son maître ; car, au mois de juillet de la même année, M. Clerget fut chargé de faire les nouveaux dessins de la collection orientale commencée par M. Chenavard et imprimée à l'Imprimerie royale. Les dessins du manuscrit indien (sanscrit) intitulé *Bagâvata purana*, qui vient d'être achevé dernièrement, sont tous de M. Clerget. Nous devons également à cet ornemaniste un grand nombre de compositions fort goûtées et très-connues, dont nous ne ferons que le catalogue : ce sont quatre titres gravés sur cuivre pour une édition de Boileau, publiée par M. Démalis ; le frontispice de l'histoire de Napoléon, publiée par M. Dubochet ; les frontispices des Fables de La Fontaine, des Chansons de Béranger, du Robinson et du Gulliver, publiées par M. Fournier ; six encadrements typographiques pour une édition de Gil-Blas qui sera publiée par M. Crapelet ; un titre, dans le goût de ceux de la collection orientale, pour le riche album typographique qui fut imprimé par M. Silbermann, de Strasbourg, lors de l'inauguration de la statue de Gutenberg. N'oublions pas ici le beau dessin d'ornement oriental qui figurait à l'Exposition, au bénéfice des inondés du Rhône ; enfin, nous devons ajouter qu'en fait d'art typographique, les études de M. Clerget se résumeront dans un album qui doit être une encyclopédie où se trouveront, par époques, les divers styles d'ornement qui caractérisent les œuvres des plus célèbres éditeurs de l'Allemagne, des Pays-Bas, de l'Italie et de la France.

Cette énumération des travaux de M. Clerget n'est pas complète à beaucoup près ; elle comprend seulement les œuvres de choix, qui font le plus d'honneur à un artiste modeste, laborieux, ayant eu beaucoup à souffrir dans la carrière qu'il s'est ouverte. Par exemple, il y a eu des éditeurs qui, non contents de tirer un profit honnête du travail de M. Clerget, se sont plu à effacer son nom de ses planches, sous le prétexte mercantile de ne pas faire connaître à leurs confrères les noms des artistes qui travaillaient pour eux. On ne saurait condamner en termes trop durs une pareille façon d'agir, et c'est à la presse qu'il appartient de venger les artistes qui ont eu à se plaindre d'un égoïsme si détestable.

Avant de clore cet article, nous y ajouterons quelques aperçus explicatifs qui nous sont fournis par la manière dont M. Clerget traite l'ornement et en comprend les diverses applications.

Cet artiste n'a pas jugé à propos de modeler les divers motifs d'ornement qu'il a mis dans le domaine public, dans l'idée sans doute de laisser une plus libre carrière à l'application. Pour que l'architecture et la sculpture trouvassent à puiser de nouvelles formes dans ce répertoire, il n'était pas besoin, en effet, de figurer en creux ou en relief des motifs susceptibles d'être employés de telle ou telle manière et pouvant être considérés comme étant dessinés simplement au trait. Ces mêmes formes, dont l'application n'est pas fixée de parti pris, serviront encore de modèles aux dessinateurs des manufactures, qui n'ont pas besoin de relief, mais bien du contour et des oppositions de tons. D'ailleurs, l'ornement d'architecture, se restreignant à des formes plus sévères, a besoin d'être composé d'un point de vue particulier, et ne

peut, en aucun cas, être imaginé d'avance. A ce compte, il ne faut donc à l'ornementation architecturale que des motifs variés dont elle puisse régler l'emploi et modifier au besoin les formes par la même raison qui lui a fait envisager l'ornement d'une manière abstraite. M. Clerget s'est abstenu d'introduire dans ses compositions des figures d'hommes ou d'animaux. Ces accessoires significatifs ne relèvent pas de la fantaisie de l'artiste, et ne doivent pas être employés à contre-sens. L'industrie moderne s'est montrée peu difficile dans la décoration des porcelaines, des bronzes, des tapisseries, des papiers peints; mais n'est-il pas déplorable de voir les productions de ces diverses branches de l'industrie chargées de figures monstrueuses, insignifiantes, appliquées sans goût et sans proportions? Les anciens, particulièrement les Grecs, eurent seuls le secret d'introduire avec art des figures dans les ornements de leur industrie; aussi faut-il encore dire qu'ils les composaient exclusivement pour décorer tel ou tel ustensile. De là vient cette variété infinie qu'on retrouve dans les ameublements des anciens.

De tous les styles connus, celui qui nous semble le mieux composé dans des données générales d'application, qui représente le mieux, à notre avis, le goût, la richesse, la variété dans l'ornement proprement dit, est celui qu'on désigne sous le nom de style oriental ou arabesque. On ne saurait prétendre trouver cette supériorité des ornemanistes orientaux dans le préjugé religieux qui leur interdit la reproduction des figures d'hommes ou d'animaux; mais par là ces artistes furent conduits de bonne heure à savoir quel parti on pouvait tirer des combinaisons de la ligne courbe avec sa sœur la ligne droite. Voyez-les introduire dans les ornements la reproduction des fleurs et des plantes. Avec quel admirable discernement, quelle sobriété de goût, ne traitent-ils pas en particulier ces détails, qu'ils se gardent bien de calquer servilement sur la nature! ils simplifient et redressent des formes, des tournures, très-belles sans doute, mais qui ont besoin d'être régularisées et composées. La rencontre fortuite de deux ou trois rameaux leur donne l'idée d'un entrelacs qui, répété avec une certaine harmonie, produira une bordure magnifique. Multipliez ces études et ces combinaisons de lignes, vous y trouverez tous les éléments de l'ornementation, susceptible d'être appliquée à la fois aux produits de l'art et de l'industrie.

Ces idées générales, que nous exposons ici en peu de mots, ressortent implicitement des travaux de M. Clerget, qui sont eux-mêmes les résultats d'études consciencieuses. Le succès progressif qu'obtiennent de jour en jour les ouvrages de cet artiste lui prouve qu'il est entré dans une bonne voie en suivant les traces de M. Aimé Chenavard, cet excellent ornemaniste dont l'industrie française gardera longtemps un religieux souvenir.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Les Eglises.

(SUITE.)



OMMENÇONS par les églises.

La plus belle, la plus vaste, la plus riche après Saint-Pierre, c'est Saint-Jean-de-Latran. Une partie des grandes cérémonies religieuses où le pape officie se passe dans cette ancienne basilique. J'ai vu Grégoire XVI, porté sur l'antique *sella gestatoria* qui lui causait le mal de mer, donner sa bénédiction, du haut de l'extrême galerie de la façade, non pas *urbi et orbi* (cette fière parole, à présent vaine, est réservée pour saint Pierre), mais à son armée, qui, tout équipée à la française, a une apparence guerrière qu'on ne supposerait point aux soldats du pape. Saint-Jean-de-Latran est à l'extrémité de Rome; mais comment se plaindrait-on de la longueur du chemin, quand on rencontre successivement sur la route la grande fontaine Trévi, qui donne à Rome son excellente *eau vierge;* la colonne de Marc-Aurèle; la colonne et le Forum de Trajan; les arcs de Septime-Sévère, de Titus, de Constantin; l'emplacement déshonoré de l'ancien Forum, où se traitaient jadis les affaires du monde, où se traitent maintenant des achats de bestiaux; enfin, le Colysée, cette grande ruine de la Rome des Césars, ce gigantesque théâtre où cent mille spectateurs, introduits par d'innombrables vomitoires, pouvaient s'asseoir commodément autour de l'arène, sur des gradins adossés à quatre étages de portiques? En voyant ce grand cirque Flavien, qui devint forteresse dans les guerres civiles, hôpital pendant la peste, et dont Sixte-Quint voulait faire un bazar à boutiques, on pense tristement que, respecté par les siècles, il a subi de la main des hommes les mutilations dont le spectacle afflige, qu'après les barbares, des artistes, et les plus grands, Bramante, Michel-Ange, n'ont pas craint de le frapper eux-mêmes, en tirant des pierres de ce monument insigne comme d'une vile carrière de moellons. Arrivé à Saint-Jean-de-Latran, l'amateur des arts trouvera sur la place le plus beau des trente ou quarante obélisques de Rome, celui du roi Mœris, que Cambyse respecta, et que Constantin ramena d'Égypte pour en orner l'église dont il est le fondateur; puis, dans le temple, quelques beaux mausolées, celui du noble et savant Martin V, de Clément XII, etc., une peinture de Giotto, *Boniface VIII publiant le jubilé de 1300,*

enfin plusieurs belles fresques, entre autres, un *saint Augustin en extase* devant les cieux ouverts, de Borgognone, admirable par le style et l'exécution.

A l'église de Santa-Maria-della-Pace, sont les quatre *Sibylles* de Raphaël, si justement admirées, surtout celles des angles, la plus vieille et la jeune assise. A Saint-Augustin, est son *Isaïe*, fait en imitation des prophètes de Michel-Ange, et qu'accompagnent plusieurs peintures de Guerchin, de Caravage, etc. ; à l'église de la Minerve, qui porte encore le nom du temple païen, sont quelques ouvrages de Fra Angelico, de Raffaellino del Garbo, de Barrocio, de Lippi, et le *Christ* de Michel-Ange, Christ irrité, Christ vengeur, qui est la répétition en marbre, au moins dans la pensée, de celui du *Jugement dernier*. A l'église Saint-Grégoire, solitairement élevée sur l'ancien mont Cœlius, sont les fresques des deux rivaux Guide et Dominiquin; le premier a pris pour sujet de la sienne *Saint André en prière avant son martyre*, le second, la *Flagellation du saint titulaire*. On s'accorde à trouver un coloris plus vif et plus vigoureux à la fresque de Guide, à celle de Dominiquin plus de grandeur dans le style et plus de force dans l'expression.

L'église Saint-Louis-des-Français, où nos compatriotes vont visiter, comme en un saint pèlerinage, les tombeaux des Français de quelque renom morts à Rome, tels que les cardinaux d'Ossat et de Bernis, d'Agincourt, Pierre Guérin, etc., mais où l'on regrette de ne pas trouver aussi celui de Poussin (1), mériterait encore leur visite par les seules œuvres d'art qu'elle renferme. On y trouve, entre autres, l'*Assomption*, de Francesco Bassano, la *Vocation* et le *Martyre de saint Mathieu*, deux excellents tableaux de Caravage, une *Sainte Cécile*, qui n'est, à la vérité, que la copie de celle de Raphaël, mais copie faite par Guide, et même, dans la sacristie, une petite *Madone*, qu'on attribue à Corrége. On y trouve surtout les admirables fresques de Dominiquin, représentant la *Vie de sainte Cécile*, dans l'une des chapelles latérales, qui est consacrée à cette patronne des musiciens. Les deux principales, qui couvrent les parois de la chapelle à droite et à gauche, et qui représentent, l'une les *Aumônes de sainte Cécile*, l'autre son *Martyre*, sont des modèles achevés du genre. On ne saurait trouver une scène plus exacte, plus vraie, mieux disposée que la première, une scène plus noble et plus pathétique que la seconde.

L'église Saint-Pierre-aux-Liens (*San-Pietro-in-Vincula*) est l'une des plus anciennes de la Rome catholique, puisqu'elle fut fondée sous le pape Léon le Grand, dans le cinquième siècle, par Eudoxie, femme de l'empereur Valentinien III. Elle est exactement copiée sur les basiliques ou salles de justice des Romains; et cela ne doit point étonner. L'on sait que les premiers chrétiens devenus, sous Constantin, maîtres de l'empire, trouvant les temples païens trop petits pour les nouveaux rites, s'emparèrent partout des salles de justice, et les convertirent en églises. De là le nom de basiliques que portent encore les temples métropolitains, car les chrétiens ne se firent pas scrupule de prendre les noms avec les choses, et d'employer à leur usage les mots de diocèse, de vicaire, de concile, de dalmatique, et tant d'autres encore qui avaient eu, bien avant eux, leur sens et leur emploi. Les églises un peu vieilles où l'art, à sa renaissance, n'a point épuisé tous ses raffinements, où l'on ne trouve encore ni les deux ailes ou nefs latérales qui forment la croix grecque ou latine, ni les voûtes en ogives que les chrétiens ont dressées sur les colonnes de l'ancien portique, ressemblent tout à fait aux tribunaux romains. Ainsi Saint-Pierre-aux-Liens reproduit fidèlement, dans ses deux rangées latérales de lourdes colonnes, dans son maître-autel semi-circulaire, dans toute sa forme enfin, l'aspect général, et jusqu'aux détails de la basilique de Pompeï. J'ai insisté un moment sur cette ressemblance entre l'édifice ancien et l'édifice nouveau, parce qu'elle me semble d'un intérêt considérable dans l'histoire de l'architecture.

Cette vieille église de San-Pietro-in-Vincula, plusieurs fois restaurée depuis sa fondation, mais toujours conservée dans sa forme primitive, n'a pas subi les embellissements, les décorations de mauvais goût qui défigurent la plupart des églises d'Italie, et dont nous avons un exemple à Paris dans Notre-Dame-de-Lorette. Elle est restée simple, nue, majestueuse. On n'y trouve, en fait de curiosités, qu'un morceau de la chaîne qui passe pour avoir attaché saint Pierre dans sa prison de Jérusalem, et qu'on fait baiser aux dévots le jour de la fête du saint; en fait d'ornements, qu'un vieux *saint Sébastien* en mosaïque, ouvrage byzantin du septième siècle, appliqué contre le mur de gauche; puis, dans une chapelle à droite, une *sainte Marguerite* à mi-corps, de Guerchin, très-finement terminée; et, dans la sacristie, la *Délivrance de saint Pierre*, qu'exécuta Dominiquin, bien jeune encore. Mais cette ancienne basilique, isolée dans un coin de Rome, et à laquelle on monte par une pente ardue qui s'appelait, dit-on, dans l'ancienne Rome, la *Voie scélérate*, parce que Tullie y écrasa sous les roues de son char le cadavre du roi Tullus son père; cette ancienne basilique mérite, exige la visite de tout voyageur ami des arts : elle renferme le mausolée de Jules II et le *Moïse* de Michel-Ange.

Un mot d'explication préalable.

Ce pape et cet artiste avaient des points de ressemblance dans le génie et le caractère qui devaient les rapprocher et les désunir. C'est ce qui arriva. A peine monté sur le siége pontifical, Jules II pensa à perpétuer sa mémoire dans un mausolée magnifique, et ce fut Michel-Ange qu'il appela de Florence pour le charger du soin de lui élever ce monument. Michel-Ange, qui n'avait alors que vingt-neuf ans, présenta bientôt au pape le plan du plus colossal tombeau que l'art moderne ait jamais tenté de construire. Ce devait être un mélange d'architecture et de sculpture, un édifice orné. Qu'on se représente un fort massif quadrangulaire, offrant dans ses faces des niches qui contiendraient des Victoires, et dans ses angles des termes formant pilastres auxquels seraient adossées des figures de captifs. Sur cette base, un second massif plus étroit, entouré de statues colossales de prophètes et de sibylles, qu'aurait couronné une autre masse pyramidale toute revêtue de figures allégoriques en bronze. Telle était cette composition, dont la gravure nous a conservé le croquis tracé

(1) Il est à l'ancienne église Saint-Laurent, appelée *Lucina*.

par Michel-Ange. L'artiste se mit à l'œuvre; mais bientôt arrivèrent ses démêlés avec Jules II, et sa fuite à Florence, à Bologne, à Venise; il voulait fuir jusqu'à Constantinople. Après leur réconciliation, le pape lui fit faire sa statue, que les Bolonais brisèrent dans une émeute, puis le plafond de la Sixtine. Léon X ensuite, Adrien VI, Clément VII, l'occupèrent à Rome et à Florence, où il éleva la chapelle des Médicis; enfin Paul III lui commanda le *Jugement dernier*. Ce fut alors qu'intervint, par l'entremise de ce pontife, une transaction entre Michel-Ange et les héritiers de Jules II, dont le corps était resté au Vatican, et dont le mausolée, encore vide aujourd'hui, fut réduit à ses proportions actuelles. Il n'y avait eu de fait, du plan primitif, qu'une *Victoire*, qui est à Florence, deux *Captifs*, qui sont au Musée du Louvre, et l'un des prophètes, le *Moïse*, tout entier de la main de Michel-Ange, qui forme le centre du mausolée actuel de Jules II, dont il est, au reste, un portrait allégorique.

Ce *Moïse* colossal est représenté assis, tenant sous le bras droit les tables de la loi, et caressant de la main du même côté la longue barbe qui tombe sur sa poitrine. Sa tête, un peu tournée à gauche, est surmontée des deux *cornes* que lui prête la tradition, et qui ressemblent exactement, dans son épaisse chevelure, aux cornes naissantes d'un faon ou d'un chevreau. On a critiqué bien des choses dans cette figure; la tête est, dit-on, trop petite pour cette barbe immense, et les jambes, trop longues, sont chaussées d'un pantalon à guêtres, tandis que le corps, un peu épais, est enveloppé d'un gilet de flanelle. Enfin, ce qui est plus spécieux et plus vrai, divers accessoires sont à peine ébauchés, à peine dégrossis. Ce dernier défaut, si c'en est un, est commun à presque tous les ouvrages de Michel-Ange, qui ne faisait pas plus de la miniature en taillant une statue qu'en peignant une fresque, ou en traçant le plan d'un édifice. A mes yeux, c'est une qualité, et je crois que tout homme impartial sera de cet avis s'il se rappelle que le *Moïse* est une figure colossale qui devait être vue à une certaine élévation. Mais, que ces critiques soient plus ou moins fondées, ce défectueux *Moïse* n'en est pas moins le chef-d'œuvre de son auteur, en tant que statuaire, et, probablement aussi, de toute la sculpture moderne. Dans les œuvres de Donatello, de Bologna, de Puget, de Canova, je ne vois rien qui l'égale; il faudrait remonter à l'antique. Je n'irai donc pas le défendre contre des reproches de détail, en faisant remarquer à mon tour que les pieds, les mains, les bras, le visage, sont comparables, pour le dessin anatomique, à ce que les anciens ont laissé de plus parfait. J'imiterai plutôt, en parlant de Michel-Ange, sa manière de procéder dans les arts; je dirai que, pris en masse, son *Moïse* est le plus grand et le plus admirable emblème de la force, de la sévérité, de la puissance; que jamais on n'a si pleinement exprimé toutes les qualités diverses qui font la supériorité d'un homme sur les hommes, qui font l'autorité. Son regard, irrésistible, semble menacer un peuple mutin et l'abattre à ses pieds. Enfin c'est bien le puissant législateur des Hébreux, armé de sa loi terrible. Je ne crois pas que le Jupiter de Corinthe ou la Minerve d'Athènes, si célébrés par Pausanias et l'antiquité tout entière, aient été plus nobles, plus majestueux, plus redoutables, plus faits pour inspirer aux peuples la terreur et le respect religieux. Chose étonnante! Michel-Ange, qui fut peintre et architecte comme Bramante, peintre et sculpteur comme Alonzo Cano, peintre et poëte comme Cespedès, peintre et homme d'État comme Rubens, et plus grand qu'eux tous en chaque genre, Michel-Ange, déjà vieux, faisait presque en même temps ses trois chefs-d'œuvre dans les trois arts qui l'ont immortalisé. Il élevait le dôme de Saint-Pierre, il sculptait le *Moïse*, il peignait le *Jugement dernier*. Preuve éclatante que, dans les arts comme dans la littérature, les meilleures œuvres sont celles d'un homme de génie à son déclin, lorsqu'il lui est donné de réunir au feu d'une imagination toujours jeune l'expérience et la sûreté de l'âge mûr.

L. Viardot.

(La suite au prochain numéro)

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(suite.)



A cette époque, Boccace et Pétrarque, dans les lettres, Brunellesco, en architecture, Ghiberti et Donatello, comme statuaires, le peintre Masaccio dans son art, Marsile Ficin, pour la philosophie, Toscanelli le mathématicien, tous hommes passionnés pour l'antiquité, et rejetant les idées particulières au Moyen-Age, avaient déjà fait des efforts immenses pour rétablir les doctrines grecques et travailler de nouveau à la recherche philosophique de la vérité. Vers ce temps, à la moitié du quinzième siècle, toutes les hautes intelligences en Italie se trouvaient précisément dans le même état d'effervescence et d'espoir enivrant, où les grands esprits du siècle de Périclès avaient été entraînés dans la Grèce deux mille ans plus tôt.

Telle était la disposition de l'Italie, centre de l'Europe intellectuelle, lorsque Léonard, l'un des génies les plus extraordinaires qui soient apparus en ce monde, naquit à Vinci, petite ville de Toscane, en 1452. Il était fils naturel d'un notaire, dont les descendants vivaient encore dans une honnête médiocrité.

il y a cinquante ans. Tous les écrivains qui parlent de Léonard de Vinci s'accordent à dire que la nature fut prodigue de ses dons envers lui. Sa figure était belle, son caractère bon et aimable, son esprit également disposé à comprendre avec facilité et à s'appliquer avec force. Doué d'ailleurs d'une santé robuste, et d'une adresse de corps tout à fait extraordinaire, il n'y eut pas de talent frivole qu'il ne pût acquérir. Lorsqu'il eut atteint l'âge de l'adolescence, il dirigea ses études vers la géométrie, la musique et la peinture. Son goût vif et ses dispositions pour ce dernier art engagèrent son père à le confier à Andrea Verrocchio de Florence, sculpteur, peintre et architecte, mais exerçant plutôt en amateur qu'en artiste (1). La supériorité que Léonard de Vinci acquit bientôt sur son maître le rendit presque aussitôt l'arbitre de ses propres études, et peu disposé à suivre la marche régulière adoptée par ses condisciples, on le vit modeler et peindre tour à tour des figures d'hommes et d'animaux, dessiner des plantes, s'occuper d'architecture, et combiner même des édifices utiles, tels que des moulins, des fouleries et des machines hydrauliques. Verrocchio, dont les talents étaient trop faibles pour diriger un tel élève, avait cependant assez de tact pour reconnaître l'excellence de son mérite, et, en homme de sens, il laissa le jeune Léonard étudier comme il l'entendait. Il paraît, du reste, qu'Andrea Verrocchio, sculpteur de mérite, était doué d'une modestie bien rare, car Vasari rapporte de lui, qu'étant occupé à peindre un *Baptême du Christ*, son élève Léonard, quoique fort jeune encore, peignit dans ce tableau un ange qui parut si supérieur à ce qui était déjà fait dans la composition, que Verrocchio, s'avouant vaincu par son disciple, renonça pour toujours à l'exercice de l'art de la peinture.

Les facultés d'artiste et de savant, si rarement réunies à un haut degré dans la même intelligence, se développèrent de très-bonne heure et simultanément chez Léonard de Vinci. Les études variées, qu'il faisait près de Verrocchio, ne peuvent laisser de doute à ce sujet; mais une composition bizarre qu'il peignit vers ce temps en fournit une preuve frappante. Vasari rapporte que Ser Piero de Vinci, père de Léonard, étant à la campagne, fut instamment prié par un de ses paysans, qui avait fait une rondache, une espèce de bouclier, avec le tronc d'un figuier qu'il venait d'abattre, de porter ce morceau de bois rond à Florence, pour le faire orner de peintures. Le père de Léonard, qui avait recours à cet homme, habile à la chasse et à la pêche, deux exercices qu'il aimait lui-même beaucoup, se chargea de faire transporter l'écu de bois et le donna à son fils, en le priant de peindre quelque chose dessus. Le jeune artiste, en voyant cette rondache mal travaillée et toute voilée, la redressa d'abord au feu, puis la fit tourner et polir. L'ayant ensuite enduite de blanc, il se mit en tête d'y peindre quelque chose d'effrayant, une espèce d'épouvantail comparable à la Méduse des anciens. Ce fut alors, qu'après avoir rassemblé mystérieusement dans son atelier toutes sortes d'insectes et de reptiles hideux et bizarres, des grillons, des sauterelles, des lézards, des papillons de nuit et des chauves-souris, il en composa un monstre effroyable qui semblait sortir d'un rocher, en lançant le feu par ses regards et exhalant une épaisse fumée de ses narines.

Léonard travailla assez longtemps, et avec une ardeur extrême, à cette rondache, à laquelle son père ni le paysan ne pensaient même plus. Cependant le jeune artiste, l'ayant terminée, la plaça sous un jour favorable et la montra à son père, qui, en la voyant, recula d'effroi. « Mon père, s'écria le « peintre, cet ouvrage produit l'effet désiré ; prenez-le et l'em- « portez. »

Le brave notaire de Vinci, qui en savait assez pour s'apercevoir du mérite de son fils, loua l'ouvrage et s'en empara. Mais pour s'acquitter envers son paysan, il alla acheter une rondache de hasard, sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche et la lui donna, tandis que, sans rien dire à personne, il vendit l'ouvrage de son fils cent écus à des marchands, qui ne tardèrent pas à en avoir trois cents du duc de Milan, qui acheta le tableau.

Indépendamment du détail assez triste, mais curieux, que cette anecdote donne de la manière dont ser Piero abusait de la bonne foi d'artiste qu'avait son fils, la peinture de ce monstre imaginaire, résultat combiné de l'étude de plusieurs animaux, est certainement un trait qui caractérise avec force la double faculté d'artiste et de savant que Léonard développa avec tant d'éclat par la suite.

Léonard peignit encore une Vierge près de laquelle il plaça une carafe pleine de fleurs couvertes de rosée, dont l'imitation était extraordinaire alors. On cite aussi de lui une composition d'un tout autre genre, dont le choix du sujet lui fut sans doute inspiré par les bas-reliefs antiques dont on poursuivait alors la découverte avec ardeur. C'est un Neptune dont le char est traîné par des chevaux marins; le dieu semble respirer, et la mer s'agiter sous un peuple de Tritons, de Dauphins et d'Orques. On le voit, de très-bonne heure cet homme illustre eut l'idée qu'il a développée ensuite dans ce que l'on appelle son *Traité de peinture* : que le peintre véritable doit être *universel*. Dans les trois compositions dont je viens de parler, il se montre peintre de figures dans le style le plus élevé, puis peintre d'animaux de toutes espèces et de fleurs. Or, vers 1480, que ces ouvrages furent exécutés, cette réunion de talents en un seul homme était un véritable prodige.

Pendant cette première période de sa vie, Léonard peignit encore la tête de Méduse entourée de serpents, qui orne la galerie de Florence, fantaisie scientifique de cet habile peintre, observateur si original de la nature. Il fit aussi, pour l'un de ses amis, Antonio Segni, un carton ou grand dessin, représentant Adam et Ève, ouvrage qui ne nous est pas parvenu, mais que les contemporains du peintre et Vasari ont placé au rang des chefs-d'œuvre de ce temps. Enfin, on trouve encore dans la galerie de l'Académie de Florence l'ébauche d'une *Adoration des Mages* que l'on regretterait de ne pas voir achevée, s'il n'était pas si curieux et si intéressant d'apprendre comment un tel maître s'y prenait pour commencer ses chefs-

(1) Andrea Verrocchio fut d'abord orfévre, puis sculpteur et peintre. Il était savant dans la perspective, gravait et ciselait avec talent, et s'est beaucoup occupé de musique. L'ouvrage capital de Verrocchio est la statue équestre, moulée en bronze, de Bartolomeo de Bergame, qui lui fut commandée par le sénat de Venise.

d'œuvre. Entre tous ces travaux, il dessina ou peignit encore une foule de portraits dont les plus fameux, mais perdus pour nous aujourd'hui, étaient ceux d'Amerigo Vespucci et de Scaramuccia, capitaine des Bohémiens.

Parvenu à l'âge de vingt-huit à trente ans, Léonard était donc déjà le premier peintre de son temps, et en outre sculpteur, géomètre, physicien, chimiste, mécanicien hydraulique, architecte et ingénieur, au point de pouvoir le disputer aux hommes qui faisaient leur étude spéciale de ces différentes sciences.

Pour achever de donner une idée complète de cet homme extraordinaire, il faut ajouter qu'avec la grâce et l'amabilité de son caractère qui lui conciliait tous les esprits, il était encore doué d'une dextérité qui lui permettait de se livrer avec supériorité à tous les exercices du corps. Il dansait avec grâce, et était habile à l'escrime, art sur lequel il fit même un traité accompagné de dessins. En outre, la passion qu'il avait pour les chevaux l'avait conduit de bonne heure à devenir excellent cavalier. Léonard, malgré le nombre et l'importance de ses occupations sérieuses, était encore un des élégants de la ville de Florence, où on le recherchait avec empressement, même pour ses talents de société; car, ainsi que je l'ai déjà dit, il était bon musicien, improvisait des vers en chantant et en s'accompagnant sur la lyre. Mais, dans les actions les plus frivoles de cet homme, il y avait toujours quelque chose qui décelait son esprit novateur, inventif et sérieux. Quand il se réunissait à ses amis, il était rare qu'il ne leur donnât pas quelques nouveautés de son invention. Occupé de chimie comme il l'était, il avait trouvé des *gaz* dont il répandait les odeurs bonnes ou mauvaises, selon son intention, au moment où personne ne s'y attendait. D'autres fois, muni d'un immense canal de baudruche qu'il portait plié dans sa poche, il le remplissait d'air avec un petit soufflet, de telle sorte que les assistants se trouvaient pris et environnés dans les nombreux replis de ce canal demi-fluide, dont ils ne pouvaient plus se débarrasser. L'espièglerie du mécanicien ne le cédait pas à celle du chimiste, et il paraît qu'en fait de ressorts, de poulies, de contre-poids et d'autres combinaisons de ce genre, Léonard n'était jamais à court, pour soulever, déplacer, suspendre ou renverser les lits et les meubles de ceux à qui il avait dessein de jouer des tours et de causer des surprises. Une invention plus agréable que celles-ci, mais qui se rattachait également aux expériences scientifiques dont Léonard était sans cesse occupé, est celle de petits oiseaux qui émerveillaient les assistants. Le grand artiste avait trouvé le moyen d'introduire un air plus léger que celui de l'atmosphère dans des petits sacs de baudruche auxquels il donnait la forme d'oiseaux, et sur l'extérieur desquels il peignait le plumage. Ces petits aérostats, lâchés d'une fenêtre ou du faîte d'un édifice, flottaient assez longtemps dans l'air pour que l'on crût que Léonard avait inventé des oiseaux mécaniques qui pouvaient effectivement voler.

Malgré le nombre et la variété de ses talents et de ses avantages, et quoiqu'il fût placé déjà au premier rang des artistes de son temps, Léonard de Vinci avait atteint sa trente et unième année sans être parvenu à se faire une position fixe dans son pays natal. On ignore absolument pourquoi Laurent de Médicis et Pierre, son successeur, n'eurent pas l'idée de s'attacher un artiste aussi éminent; ce que l'on sait, c'est que vers l'an 1484, après avoir présenté deux projets, l'un d'un mécanisme au moyen duquel on pourrait transporter l'église de Saint-Laurent à une autre place, sans ébranler ses constructions; l'autre, pour canaliser le fleuve de l'Arno, depuis Florence jusqu'à Pise, Léonard, rebuté par le froid accueil qu'on lui fit en cette circonstance, résolut de quitter Florence et la Toscane, pour aller dans un autre pays trouver l'emploi de ses talents.

Il paraît que Louis-Marie Sforza, dit le More, qui cherchait alors à s'entourer des hommes les plus distingués de son temps, fit des propositions à Léonard de Vinci pour l'attirer à Milan et l'avoir à sa cour. Quoique le duc Sforza eût quelque idée de la variété des talents de l'artiste florentin, cependant il l'appelait particulièrement en cette occasion pour exécuter la statue équestre colossale qu'il voulait élever à la mémoire de François Ier Sforza, son père.

Les dégoûts que Léonard avait éprouvés dans sa patrie, et l'espérance de pouvoir réaliser ses vastes projets de savant et d'artiste sous la protection d'un prince peu éclairé, mais avide de gloire et prodigue d'argent, le décidèrent à répondre aux invitations que lui avait faites le duc de Milan.

Il écrivit donc une lettre à Sforza, dans laquelle il lui faisait l'offre de ses services et l'énumération de ses talents divers. Cette pièce curieuse, dont on a la copie de la main même de Léonard, va faire connaître au juste tout ce que cet homme se jugeait capable de faire alors. En voici la traduction fidèle :

« Mon très-illustre seigneur, ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et compositeurs de machines de guerre; et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce que l'on a mis en usage jusqu'à présent; je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence, en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai une note ci-jointe :

« I. J'ai un moyen de faire des pontons très-légers, faciles à transporter, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi. Je puis en construire aussi qui soient incombustibles, qui puissent résister à la bataille, et de plus faciles à jeter et à lever. En outre, j'ai un moyen pour brûler et détruire ceux des ennemis.

« II. Je sais de quelle manière, pendant le siége d'une place, on peut tarir l'eau des fossés, et faire une grande quantité de ponts volants (pontighatti) à échelons, ainsi que d'autres instruments nécessaires pour faire réussir pareille opération.

« III. *Item*, si par la hauteur des bords et par la conformation naturelle du lieu, on ne pouvait faire usage de bombardes (canons), je saurai détruire toute place forte, si elle n'est pas bâtie sur le roc.

« IV. Je possède encore le secret de faire des bombardes faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée, en frappant les ennemis d'épouvante, les jette dans la confusion.

« V. *Item*, au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zig zag, j'ai le moyen de faire parvenir les troupes sans aucun bruit, jusqu'à un certain. . . . . (ici une lacune) dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou quelque ruisseau.

« VI. *Item*, je fais des chariots couverts que l'on ne saurait détruire, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi et on détruit son artillerie. Il n'est si grande quantité de gens armés qu'on ne puisse rompre par ce moyen ; et derrière ces chariots, l'infanterie peut s'avancer sans obstacles et sans dangers.

« VII. *Item*, si le besoin l'exige, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout à fait différents de ceux dont on fait usage.

« VIII. Là où les bombardes ne pourraient produire leur effet, je composerai des catapultes, des balistes ou d'autres instruments dont l'effet est admirable et tout à fait inconnu. Enfin, selon le besoin, je puis inventer une foule de moyens offensifs.

« IX. Dans le cas où l'on serait en mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs et défensifs ; entre autres construire des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, puis composer des poudres et des fumées (1).

« X. En temps de paix, je crois pouvoir bien remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux.

« *Item*, je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze. *Item*, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit.

« Je pourrai encore exécuter le cheval (la statue équestre) de bronze qui doit être élevé à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père, et de celle de la noble famille des Sforza.

« Et si quelques-unes des choses indiquées ci-dessus étaient jugées d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel autre lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement, etc. »

DELÉCLUZE.

(La suite au prochain numéro.)

(1) Je crois devoir donner ici une recette pour faire le feu gregeois, qui se trouve dans un des manuscrits de Léonard de Vinci (B, pag. 30). « Flammée. C'est une boule composée de la manière suivante : Prenez charbon de saule, nitre, eau-de-vie, résine, soufre, poix, camphre. Mêlez le tout en l'exposant sur le feu. Plongez un cordon de laine dans ce mélange, et formez-en des pelotons que vous garnirez ensuite de piquants. On jette ces pelotons allumés sur les vaisseaux ennemis. On l'appelle feu grégeois. C'est une composition singulière, elle brûle même sur l'eau. Callinicus, architecte, en apprit le secret aux Romains (de Constantinople) qui s'en servirent avec beaucoup de succès, surtout l'empereur Léon III (dit l'Isaurien), lorsque les Orientaux vinrent fondre sur Constantinople, en 726 de notre ère. Avec cette composition, on leur brûla un grand nombre de vaisseaux. »

BARBE-BLEUE.



Un de ces auteurs heureux, qui viennent au monde pour y rester, et qui traversent effrontément vingt générations, tandis que de belles œuvres sont oubliées en dix ans, Perrault, le maçon-poëte, anathématisé en vain par Boileau, au milieu des fantasmagories féeriques dont il a rempli son livre, a recueilli une vieille tradition bretonne, qui, dans ses mains, il faut en convenir, est devenue un petit chef-d'œuvre de bonhomie et de naïveté. Il en a fait son conte de Barbe-Bleue, que tous savent par cœur, et qui rendait assurément La Fontaine aussi heureux que celui de Peau-d'Ane. Barbe-Bleue n'est pas une création fantastique comme Riquet à la Houpe et le Petit Poucet. Il a bien existé. C'était un puissant seigneur, et un grand ami des moines et du clergé. Dans sa chapelle, l'une des plus belles de France, on ne voyait qu'or et que pierres précieuses. Il avait sollicité longtemps en cour de Rome pour obtenir de se faire précéder, dans ses voyages, par un porte-croix.



Si vous allez jamais à Nantes, et qu'il vous prenne fantaisie de remonter l'Erdre sur un canot, au bout d'une demi-heure, vous arriverez à la Journalière, amas de joyeuses guinguettes où, tous les dimanches, les Nantais viennent, par bandes, manger des fritures, et boire du vin blanc. En longeant le bord, vous pourrez apercevoir, derrière un petit parapet de tufeau, une enseigne grossièrement peinte au-dessus d'une vieille porte enfumée, représentant un grand rocher verdâtre, avec un homme à mine rébarbative, et au-dessus : AU ROCHER DE BARBE-BLEUE.

Ce fameux rocher est, un peu plus loin, séparé de la Journalière par un petit bras d'eau qui vient se jeter dans l'Erdre. Il est recouvert d'un épais taillis, à travers lequel on voit poindre çà et là quelques têtes blanches de roches, et sillonné de petits sentiers sinueux, où l'on ne rencontre guère que quelques promeneurs oisifs qui viennent y chercher l'ombre et le mystère. Du milieu des broussailles s'élèvent humblement quelques vieux pans de murs, à moitié cachés sous les ronces et les mûriers sauvages, et dont les fentes moussues servent de retraite à des milliers de serpents et de grands lézards verts. Ce sont les restes de l'ancien château de la Verrière,

l'un des domaines de Gilles de Raiz, surnommé Barbe-Bleue. En s'enfonçant dans le bois, on arrive à un petit escalier taillé dans le roc, qui monte à une salle tapissée de lierre. Les anciens du pays prétendent que c'était la salle où Barbe-Bleue avait renfermé les cadavres de ses femmes. Sept arbres funéraires plantés, il y a longtemps, par quelque main pieuse, sont là pour appuyer la tradition, toute mensongère qu'elle soit. Mais Perrault se souciait bien, ma foi, d'être d'accord avec les Bénédictins. A quoi bon lire dom Lobineau quand le vieux pêcheur de l'Erdre lui donnait son conte tout fait. Ce n'est pas que l'histoire du sire de Raiz ne soit une des plus curieuses de ce temps, si fertile en hommes curieux. Mais, par malheur, il ne s'y trouve rien de ce qui fait le conte. Barbe-Bleue n'eut qu'une femme, Catherine de Thouars, qu'il respecta, comme un chevalier du temps de Dunois respectait sa dame; et alors, adieu aux terreurs merveilleuses de la tradition; adieu à cette clef de fée, qui garde sa tache sous l'éponge; adieu surtout à ce beau et populaire dialogue de la pauvre femme avec sa sœur Anne, tandis qu'elle entend le bruit du couteau qu'aiguise son mari. Il est vrai qu'à la place il y avait d'autres choses à raconter, mais ce n'était pas des choses à dire aux enfants.

Laissons là le conte et voyons ce que dit l'histoire.

Entre le Poitou, le Maine, et la rive gauche de la Loire, s'étend une belle et fertile contrée, où l'on ne voit de landes que ce qu'il en faut pour donner quelque chose de piquant à l'aspect du pays, et qu'arrose, dans toute sa largeur, la Sèvre nantaise, l'un des plus jolis rubans dont puisse se parer un paysage. Aujourd'hui ce pays n'est plus qu'un arrondissement du département de la Loire-Inférieure; autrefois il s'appelait la baronnie de Raiz.

Les sires de Raiz marchaient à la tête de la noblesse bretonne. Ils prétendaient même au titre de doyens des barons de Bretagne, titre qui leur était contesté, il est vrai, par les sires de Chateaubriand. On voit figurer le pays de Raiz dès Charles le Chauve, qui en conféra l'investiture à Hérispoé, et depuis, le nom des sires de Raiz se trouve mêlé à tous les faits d'armes de l'histoire de leur nation. Placés sur la frontière française, en dehors du cercle de la Bretagne Bretonnante, les successeurs de l'ancien vassal de Charles le Chauve n'oublièrent point entièrement d'où ils venaient. Ils furent un peu moins Bretons, et un peu plus Français. Un Girard Chabot, seigneur de Raiz, suivit Philippe le Hardi en Espagne dans son expédition de 1284. Quand vint la grande querelle des Penthièvre et des Montfort, les sires de Raiz se trouvèrent naturellement portés pour le candidat français. Un sire de Raiz fut tué à la bataille de la Roche-Derien, où Charles de Blois fut fait prisonnier. Un autre fut pris à Auray. Jean de Raiz, à la même époque, était capitaine de Redon pour le roi; Du Guesclin avait ce nom-là parmi les Bretons, à la tête desquels il battait les Anglais au profit de la France. Enfin, le grand-père de celui dont nous allons donner l'histoire avait été nommé de l'escorte de cette fameuse ville de bois, de 3,000 pas de diamètre, dont les oncles de Charles VI avaient fait empiler les pièces sur le port de Harfleur pour les envoyer remonter en Angleterre. Néanmoins, dans cette longue et authentique galerie d'ancêtres, la famille de Raiz n'avait que des illustrations secondaires à montrer. Les premiers dans la foule, pas un seul n'en était sorti. Il en vint un à la fin qui alla plus loin que les autres, qui fut fait maréchal de France et lieutenant général de Bretagne; qui fut le compagnon d'armes de la Pucelle d'Orléans et l'ami de Richemond, et, par une fatalité inconcevable, cet heureux guerrier, dans lequel le nom des Raiz grandissait si fort, et qui semblait appelé à être inscrit en lettres d'or dans l'arbre généalogique, fut précisément celui qui ternit l'écusson de la famille et qui fit tomber la maison.

Gilles de Raiz, le héros du conte, naquit en 1396. C'était l'époque où les rudes et simples habitudes de la féodalité se fondaient dans les mœurs plus raffinées de la chevalerie. Singulière époque qui retenait au milieu du luxe le plus effréné la grossièreté des premiers temps. Sous les riches armures, sous les longs manteaux de drap d'or et de fourrure, malgré le jargon sentimental emprunté aux trouvères, les hommes étaient restés barbares. On donnait de pompeuses mascarades à la cour, mais on assassinait Clisson dans la rue. Les lais et les virelais faisaient retentir les cours d'amour de leurs refrains langoureux, mais la Jacquerie vomissait sur les villes et les châteaux des hordes de bêtes féroces, et les Maillotins donnaient à la France une première épreuve des scènes de la terreur. Dans ce conflit des mœurs du jour et de celles de la veille, une immense ivresse semblait s'être emparée de toutes les têtes. Les liens qui enlaçaient si étroitement l'ancienne société s'étaient relâchés, et rien ne les remplaçait encore. Des vieilles formes du code féodal qui régissait encore le monde en apparence, la lettre seule avait survécu. Le temps n'était plus où les choses se passaient comme en famille, où le suzerain était le père du vassal, où chacun se trouvait bien à sa place, où les rois étaient sans ambition et la foule sans hardiesse. La royauté n'avait-elle pas cherché à déchirer ce pacte solennel, et le peuple ne venait-il pas de le renier tout haut? Qui pouvait encore s'agenouiller de bonne foi devant ces formules naïves et touchantes du vasselage, après Philippe le Bel et Marcel, après l'invasion du droit romain et l'apparition de l'esprit révolutionnaire?

La loi féodale subsistait donc tout entière, moins les croyances confiantes qui aidaient à adoucir ses irrégularités et ses caprices. La loi religieuse subissait une transformation toute différente. Là les croyances se maintenaient; la pratique avait cessé. Où était cette foi pieuse et soumise du temps de Robert et de Louis IX? Qui s'inquiétait, comme la mère de saint Louis, de la gravité d'un péché mortel, à la cour licencieuse d'Isabeau de Bavière, parmi les compagnons de plaisir de Louis d'Orléans et les amis de Jean-sans-Peur? Quelle différence de Godefroy de Bouillon se déchaussant de ses mains ensanglantées, et retirant son casque tout faussé de coups, pour entrer dans la ville sainte, avec les joyeux compagnons de Boucicault, s'en allant se faire tuer à Nicopolis, soi-disant pour combattre les infidèles, et scandalisant l'armée hongroise de leurs folies et de leurs impiétés! A côté de la foi catholique, qui se dressait toujours comme une colonne inébranlable, se glissaient sourdement parmi les grands, non pas de nouvelles croyances, mais de nouveaux besoins de l'esprit. L'Italie

nous envoyait déjà de ces prêtres mystérieux, auxquels nos grands seigneurs ont cru jusqu'à Cagliostro, dispensateurs des sciences occultes, ministres du diable au besoin. Charles V, le sage roi, installait hardiment à l'hôtel Saint-Pol son tireur d'horoscopes, venu de Pise à Paris avec sa fille, la fameuse Christine de Pisan. On les invoquait en tremblant, et en doutant d'abord ; et puis, on se livrait à eux, comme Louis XI et Catherine de Médicis. Ce qu'on demandait à ces puissances redoutées, c'était de l'amour et de l'or. De l'argent et des plaisirs, voilà l'idée fixe des hommes de cette société désorganisée, qui se bâtissaient de coquettes églises et invoquaient le diable ; capables d'amener à la fois un confesseur et des assassins à leurs ennemis, ainsi que le fit Christine à Monaldeschi. Pour suffire à ces débauches de luxe, il fallait de l'argent, de l'argent à tout prix. Louis d'Anjou n'attendit pas qu'on eût achevé de coudre le linceul de son frère Charles V pour se faire livrer, l'épée à la main, les millions cachés à la Bastille. Louis d'Orléans faisait voler le trésor de l'État. Race avide et dissipatrice, qui devait plus tard accepter presque comme un roi l'*argentier* Jacques Cœur !

La vie de Gilles de Raiz, en regard de ce tableau, c'est le fait à l'appui du jugement. Tout s'y retrouve : la foi en Dieu et la foi au diable ; la débauche et le sang ; l'ignorance lettrée et les impérieuses questions d'argent. C'est un homme qui s'encadre dans son époque, et qui la résume admirablement. Dans un volume de pareils récits, échelonnés de distance en distance, on ferait tenir à l'aise tout une histoire de France, et, dans le nombre, ce ne serait peut-être ni la moins complète, ni la moins vraie.

J. Macé.

(*La suite à un prochain numéro.*)

THÉATRES.

COMÉDIE-FRANÇAISE : Première représentation de *Vallia*, de M. Latour de Saint-Ybar. — Guyon. — Mlle Guyon. — Congé de Mlle Doze. — Débuts de Mlle Gaussin.



Nous ne saurions croire à la résurrection de la tragédie ; elle est morte et bien morte, toute galvanisée qu'elle est par Mlle Rachel. La tragédie est en désaccord avec nos mœurs, nos passions, le mouvement de notre société. Il faut l'admirer dans les chefs-d'œuvre de notre théâtre, mais non l'imiter. Le drame seul est possible à notre époque, le drame qui peut s'élever à la plus haute poésie, de même qu'il peut descendre aux plus infimes détails de la réalité. C'est donc avec un certain effroi que nous pensons aux trois ou quatre tragédies que le Théâtre-Français tient en réserve et à celles qu'il compte reprendre. Cette frayeur est d'autant plus naturelle que la pièce de Vallia n'est pas faite pour nous rassurer.

L'auteur, qui, par la façon des vers, appartient à l'école de M. de Lamartine et de M. Soumet, a cru, en habillant d'un vêtement splendide et sonore la Melpomène antique, produire un spectacle nouveau ; il s'est trompé ! Sous ces flottantes draperies se laisse voir le squelette de la vieille tragédie. La pauvreté de l'action, l'immobilité des personnages, jurent avec les grands vers dont l'oreille est assaillie.

Il faut des actions et non pas des paroles,

comme dit le poëte ; et des invocations à la nuit, aux étoiles, des élégies sur la mélancolie, des odes sur le remords, ne constituent pas une pièce. Un père qui aime sa fille, sans la reconnaître, qui commet un assassinat pour la posséder, et qui, après avoir failli ajouter un inceste à un meurtre, avoue son crime et recherche le supplice, tel est le sujet de cette tragédie. C'est un fait révoltant, et voilà tout. La force dramatique n'y est pas.

Vallia est un chef de la nation des Goths qui s'est retiré vers le cinquième siècle dans un cloître où il subit l'influence du christianisme naissant ; mais la religion nouvelle n'a pas mis son âme en garde contre l'amour. Il aime Eudoxie, crue fille de l'abbé Aymar (dans ce temps-là la religion ne commandait pas le célibat à ses ministres) ; mais Eudoxie adore Sunnon, guerrier Franc. Sunnon, dans une attaque des Francs contre le cloître, sauve les jours d'Eudoxie et s'acquiert de nouveaux droits sur son cœur. Vallia, dans sa jalousie, imagine de tuer Aymar, le père supposé, et de mettre ce crime sur le compte de Sunnon. Cela est peu ingénieux et peu noble pour un héros comme Vallia. Les héros n'emploient pas de si misérables détours. Une lettre confiée à Eudoxie par l'abbé Aymar est remise à temps à Vallia pour lui faire reconnaître sa propre fille, enlevée autrefois par les Francs ; alors Vallia prend la place de Sunnon et veut se faire trancher la tête ; on s'y oppose ; voyant cela, il s'ensevelit dans un antre, où les pénitents vont pleurer, prier et mourir.



On trouve dans cette tragédie un grand nombre de vers bien faits, mais ce ne sont pas des vers tels que le théâtre les réclame ; ils prouvent seulement chez l'auteur un talent de versification très-remarquable, et qu'il pourra mieux employer une autre fois. Guyon a eu de très-beaux moments ; d'abord le costume de capitaine des Goths lui sied à merveille ; sa haute stature, sa force, sa figure mâle, l'ont servi parfaitement dans ce rôle dont il a tiré tout le parti possible. Mlle E. Guyon, qui a de la fierté et une diction assez ferme, mérite aussi des éloges. Les autres rôles étaient si ingrats, qu'on ne saurait que plaindre les acteurs qui en étaient chargés, sans oser les blâmer.

M. Scribe vient de lire une comédie dont on dit beaucoup de bien, et qui a été reçue avec acclamation. Elle est intitulée *la Chaîne d'or ou la Rupture*. Menjaud, Samson, Provost, Regnier, Mlle Plessy, Mlle Doze, M. Milon, le nouveau venu, ont les principaux rôles dans cette pièce, qui va être mise sur-le-champ à l'étude. Mlle Doze, dont un travail assidu avait altéré la santé, a obtenu de la Comédie-Française un congé de quel-

ques jours, et, grâce à M. le Ministre de l'Intérieur, une gratification de mille francs, pour aller prendre les bains de mer. Les débuts de Mlle Héléna Gaussin, cette belle personne, si digne de l'emploi des reines, ont fait sensation. On va les redoubler, selon l'usage introduit par le décret de Moscou, quand les débuts ont été heureux. Nul doute que Mlle Gaussin ne soit engagée ; le Théâtre-Français a besoin de sa beauté et de son talent.

HIPPOLYTE LUCAS.

OPÉRA-COMIQUE : Reprise de *Richard-Cœur-de-Lion*, de Grétry. — Mme Rossi dans l'*Ambassadrice*.

Richard était devenu ce que deviennent les vieilles lunes dont on a tant parlé, sans penser qu'on peut les revoir toujours, aussi brillantes et aussi belles. Il a suffi d'y faire attention, pour se convaincre qu'on avait là sous sa main un chef-d'œuvre qui peut être regardé autrement qu'un jalon dans la succession séculaire des chefs-d'œuvre, une musique qui peut être entendue à un titre autre que celui d'élément de concert historique. On répète périodiquement que les chefs-d'œuvre ne vieillissent pas, et cette vérité, qui n'est pas toujours vraie, n'est le plus souvent qu'une injure indirecte jetée obliquement par sa médiocrité jalouse au génie contemporain : mais cette vérité appliquée à Richard, cesse d'être un plat lieu commun, et ne fait néanmoins tort à personne. La vulgarité peut encore s'essayer aujourd'hui à se dédommager pour la millième fois, en célébrant pompeusement le triomphe de la mélodie pure sur les combinaisons harmoniques, instrumentales, sur l'effet de toute nature et de toute origine. A cela, on ne peut que répondre que le génie peut faire ce qu'il veut. Le domaine de l'art est, Dieu merci, tellement étendu, qu'il suffit à un homme, pour sa gloire et pour la satisfaction de ses semblables, d'en mettre en rapport une partie plus ou moins étendue ou bornée. Cela doit même être ainsi pour créer la variété nécessaire aux productions des hommes, et nous serions bien fâché, par exemple, que Berlioz abdiquât ses qualités et sa vocation pour tendre à l'imitation de Grétry.

On a beaucoup parlé à ce propos de l'habit instrumental et harmonique à donner à Grétry, de cette sorte de costume de cour dont on devrait l'affubler pour le faire paraître décemment devant le public souverain en 1841, lequel a choisi pour ses maîtres de chapelle avoués, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Auber et Halévy. J'avoue que, pour ma part, je ne me suis pas aperçu qu'on l'eût revêtu d'un luxe ridicule et sacrilége, et que l'orchestre, tel qu'il est, m'a paru suffisant sans être constitué pour attirer l'attention.

J'étais fort jeune quand j'entendis pour la première fois *Richard*. Depuis ce temps, je me suis occupé d'autres chefs-d'œuvre, et mes souvenirs n'ont pu m'aider à signaler les retouches, s'il y a des retouches dans l'œuvre de Grétry. J'avoue que j'ai été trop paresseux pour recourir à la partition originale, et y découvrir les différences, d'autant plus que cela ne m'a pas paru en valoir la peine. Richard est toujours, quoi qu'on ait pu faire, une œuvre toute mélodique, complète à cet égard, et dans laquelle je n'ai vu, comme tout le monde, que des parties très-homogènes ; ce qui fait, selon nous, grand honneur à l'arrangeur, s'il y a un arrangeur. Il nous a donc semblé que les trompettes et trombones, placés très à propos dans plusieurs ritournelles, avaient pu y être mis par Grétry, ainsi que les charmantes imitations de flûte sur les mots *tout bas*, *tout bas*, dans les couplets d'Antonio. Il en est de même de plusieurs effets piquants dont l'auditoire a été vivement ému, et nous n'en demandons pas davantage.

Le succès de la reprise de *Richard* a été immense et bien mérité. Tous ces morceaux, même les plus écourtés, ont un charme d'entraînement et une fraîcheur qui donnent à l'auditoire tout le plaisir d'une découverte. Et pourtant, ces mélodies sont encore connues, on ne sait comment, de nos générations nouvelles. Un morceau moins prévu que les autres, parce que les éléments en sont moins simples, est le délicieux trio du troisième acte. Les compositeurs comiques de l'Italie n'en ont guère écrit de plus jolis ni de plus spirituels. Nous le recommandons aux organisateurs des matières et soirées musicales.

L'exécution a sa bonne part dans la réussite de *Richard*. C'est ce que l'Opéra-Comique pouvait faire de mieux aujourd'hui. Masset n'a peut-être jamais eu de meilleur rôle que celui de Blondel. Il le chante avec chaleur et d'une façon très-brillante, sans se laisser arrêter un instant par les notes élevées dont ce rôle abonde. Roger a été forcé de changer des finales trop hautes, dans l'air : *S'il faut ici passer ma vie ;* mais il chante d'ailleurs avec beaucoup d'art et d'entraînement. La fin de la romance dite par lui et par Masset a électrisé la salle, qui l'a fait répéter. Mme Thillon est charmante dans le rôle de Laurette, et Mlle Descot fait bien aussi dans celui d'Antonio. Les autres personnages accessoires sont bien remplis par Henri, Grignon et *tutti quanti*.

Outre son talent de chanteur, Masset trouve à utiliser dans cet ouvrage un mérite de violoniste fort distingué, et l'on a pu reconnaître l'ancien lauréat du Conservatoire dans le ménestrel d'opéra-comique. Nous connaissons peu d'aveugles capables de jouer avec cette tenue sévère la romance : *Une fièvre brûlante*, et même de détacher d'une façon aussi classique les grandissimes coups d'archet de ses amusantes ritournelles.

En parlant dernièrement des cantatrices appelées à la succession de Mme Damoreau, nous avions prédit à Mme Thillon plus de succès dans le rôle d'Henriette de l'*Ambassadrice* que dans celui de *Zanetta*. Il se trouve que ce rôle a été donné à Mme Rossi. Malgré ce démenti, qui n'a d'ailleurs rien de fâcheux, notre observation subsiste. Mme Rossi pèche déjà trop par excès de dignité pour être déplacée dans le poste d'ambassadrice, et, quand on la voit fiancée d'ambassadeur, on ne peut comprendre que sa vocation la rappelle dans le vulgaire tripot d'un ménage à la Frétillon. Cette cantatrice princesse peut être une excellente femme, mais elle ne représentera jamais à personne une bonne fille à la façon de Béranger.

A. SPECHT.



PUITS ARTÉSIEN DE GRENELLE





ALBUM DE L'ARTISTE.

Puits artésien de Grenelle. — Les Braconniers.



Qui dirait, en voyant ce misérable amas de baraques sans grâce et de planches vermoulues, cette eau trouble et bourbeuse, dont l'écume grisâtre s'élance çà et là, ce conduit improvisé qui va se cacher honteusement sous terre, qu'il y a là-dessous un des plus magnifiques résultats de la science moderne, et que cette enveloppe grossière renferme tout un avenir de prospérité industrielle? L'idée des puits artésiens est vieille comme le monde; mais, exécutée dans les circonstances et dans les proportions de cette heureuse expérience de Grenelle, elle n'en révèle pas moins dans son auteur une persévérance peu commune, et une rare intelligence des moyens mécaniques. Il y a quelques cents ans, M. Mulot eût été infailliblement accusé de sorcellerie : aujourd'hui il n'est plus qu'un ingénieur habile ; il eût semé la terreur autour de lui : il n'a plus droit qu'à une curiosité bienveillante et à une admiration désintéressée. La sonde a remplacé la baguette magique de Moïse, ou des nécromanciens du Moyen-Age, et comme le torrent jaillit autrefois des rochers arides, M. Mulot a forcé de se produire au grand jour cette immense nappe d'eau qui sommeillait paresseusement à dix-huit cents pieds sous terre, depuis les temps primitifs. Certes, c'est là une merveilleuse conquête, et lorsque l'application sera venue, lorsque l'écoulement continu aura épuisé le sable et la boue, et permis à cette eau bondissante de reprendre sa limpidité native, il sera l'heure de recommencer sur nouveaux frais, de multiplier ailleurs les tentatives, et de se croire désormais et partout à l'abri de la soif et de la stérilité. M. Arago prépare, dit-on, un mémoire explicatif des divers travaux qui se sont succédé, depuis le premier coup de sonde jusqu'à celui où le pilote heureux de cette exploration souterraine a pu pousser, après tant d'efforts obstinés, le cri du triomphe ; ce n'est pas ici le lieu d'anticiper sur la description savante de l'illustre académicien, et nous nous contenterons de publier, comme pièce à l'appui de ce futur mémoire, une eau-forte représentant fidèlement l'aspect du puits artésien de Grenelle dans les premiers moments de la grande éruption, et que M. Louis Leroy, l'auteur de tant de gracieuses productions insérées dans ce journal, a dessinée et gravée avec cette fermeté et cette finesse de touche dont il nous a si souvent donné la preuve incontestable.

— C'est ensuite la copie d'une petite scène, remplie de naturel et de simplicité, que M. Eugène Appert, l'auteur de *Sarah*, avait exposée au salon de 1841; sujet de peu, une lisière de forêt, par un soleil couchant des plus calmes et des plus harmonieux ; deux braconniers, accroupis au pied d'un groupe d'arbres, se mettent en devoir de dépecer le malheureux animal qui a succombé sous leur arme meurtrière ; mais un léger bruit s'est fait entendre au loin ; les chasseurs se retournent, et l'on aperçoit dans le fond un garde qui s'avance paisiblement, le fusil sous le bras. Le bois est déjà sombre et silencieux ; les personnages sont bien posés et dans un mouvement qui décèle l'inquiétude. Il y avait, dans l'œuvre de M. Appert, une vigueur d'oppositions que M. Hippolyte Masson a parfaitement saisie, et qui rappelle le faire large et hardi du portrait de Rembrandt.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Scènes de la Vie privée et publique des Animaux. — Le Maître-d'hôtel ; le Cuisinier royal parisien, etc , etc., par feu Carême.



Le succès de la *Vie privée et publique des animaux* grandit de jour en jour à l'ombre du crayon de Grandville et de la plume de nos plus élégants écrivains, et vraiment on ne saurait trouver une critique plus légère, plus vive, plus gracieuse, plus féconde et plus animée des vices et des travers de notre époque. Les plus grands noms de la littérature contemporaine n'ont pas dédaigné, nous l'avons dit, de prêter le secours de leur esprit à cette charmante publication. L'ingénieux académicien qui se nomme Charles Nodier a raconté, avec sa naïveté habituelle, l'histoire du *Renard pris au piége*. Jules Janin a mis en scène *Pistolet*, le frère de Carabine, cette merveilleuse petite bête, au poil doux et soyeux, qui périt si malheureusement, hélas! l'autre jour, en cherchant à humer par la fenêtre l'air frais et parfumé du magnifique jardin du Luxembourg. A M. de Balzac, le peintre de la vie intime, appartenait de droit l'honneur de nous initier aux peines de cœur d'une mélancolique chatte anglaise. George Sand, le penseur profond, a bien voulu mettre son style nerveux et incisif au service d'un jeune moineau, qui s'en allait philosophiquement en quête du meilleur gouvernement. Le créateur du livre, M. Stahl, a eu sa belle part de travaux dans cette réhabilitation universelle des animaux si longtemps méconnus, et il a publié tour à tour l'*Histoire d'un Lièvre*, les *Aventures d'un*

Papillon, les *Souvenirs d'une vieille Corneille*, qui ne sont pas encore épuisés. La nation animale ne saurait oublier sans ingratitude le concours également actif et désintéressé de MM. P. Bernard, L. Baude, Ed. Lemoine, Emile de Labédollierre et autres; bientôt, sans doute, elle aura à voter des remercîments à un chasseur habile, Th. Burette, qui poursuit en ce moment le cours de ses intéressantes expériences, et qui s'est proposé d'écrire la *Critique des Chasseurs par un Chien d'arrêt;* Janin, qui a tant vu débuter de jeunes premiers et d'ingénues, nous donnera sous peu les *Débuts d'un Animal;* M. L. Viardot accompagnera *les Animaux chez leurs peintres;* M. de Balzac esquissera la physionomie populaire du lion; et, en attendant tous ces merveilleux récits, l'infatigable Grandville redouble de malice et de verve. Jamais son esprit n'a été plus fin, plus amusant, plus délicat; jamais sa main exercée n'a tracé de portraits plus vrais, plus vivants, plus grotesques, et, pour tout dire en un mot, plus incontestablement humains.

— La saison qui s'ouvre rend à la table toute sa splendeur; nous sommes à la fin des récoltes. C'est le moment de l'année où le plus de produits se pressent sous l'œil d'un chef habile. C'est à ce moment que les menus, fins et riches, sont faciles; c'est en cette saison que l'ancien Paris déployait toute cette science de la vie que les étrangers venaient apprendre chez nous. Cet instant est donc le plus favorable que l'on puisse choisir pour puiser dans les bons livres, puisque la matière travaillable est devenue maintenant aussi riche que leurs recettes. Les bonnes choses sont tellement usuelles aujourd'hui, qu'il suffit d'ouvrir un livre estimé, pour les trouver dans l'état le plus complet. C'est ce que les gens riches, doués de goût, savent bien. — Aussi, en faisant leurs délices de cet état des faits, ils ne se laissent plus distraire par les soins qui les absorbaient anciennement; ils ne composent plus un menu, parce que des hommes comme Carême sont venus qui ont tracé à ces menus des règles dont la surface seule peut être modifiée. Jadis un menu représentait toute une méditation de l'Amphitryon; aujourd'hui, il ne représente que le parcours rapide de quelques chapitres. — Le *Maître d'Hôtel* de Carême révèle certainement, en gras et maigre, des nouveautés qu'on ne soupçonne pas; nous conseillons aux gourmets de les parcourir. Ils y glaneront beaucoup; la gastronomie se divisera plus simplement pour eux; ils pourront bien commander, ce qui est un secret de l'exécution des bons dîners. — Nous leur recommandons le *Cuisinier royal parisien*. Il présente çà et là certainement une somptuosité que certaines maisons ne peuvent pas atteindre; mais le menu peut se simplifier et devenir accessible à une dépense ordinaire; d'ailleurs, il est nécessaire de tout connaître; c'est à cette condition seulement que les choses distinguées sont faites avec facilité. — Nous rappellerons à ceux que ces graves objets intéressent, à ceux qui chassent, qu'ils peuvent trouver beaucoup dans cet ouvrage éclectique : en fait d'entrées froides, ils y trouveront le déjeuner des haltes, comme le solide repas du soir. On voit ici combien ce qui est excellent est difficile; — combien l'*ordre* même exige de soins! — Comment la cuisine possède une *partie du jour*, qu'il faut suivre sans cesse, sous peine de manquer à la loi de la variété, sous peine de rester en arrière des primeurs. La pâtisserie peut tout puiser dans les traités de Carême, la pâtisserie de toutes les sortes, — celle qui comprend le froid, comme celle qui se compose des petits gâteaux chauds les plus délicats. Nous venons de faire notre revue; cette revue même nous a remémoré les exquises richesses de l'automne. — Les distinctions à peine établies dans notre esprit s'y sont fortifiées. Nous avons parfaitement vu, en écoutant l'illustre praticien, le cuisinier des rois et des empereurs (celui de Georges IV d'Angleterre, de MM. de Talleyrand et Rotschild), que l'art jusqu'ici n'était pas logiquement compris. Nous avons reconnu ceci : c'est qu'en dépit de l'opinion de Brillat-Savarin, il n'était pas possible de devenir éminent pâtissier sans être habile cuisinier. La seconde spécialité est le fond de la première. A l'appui de ce fait Carême cite les plus grands noms; tous ont ainsi parcouru la carrière. Au nombre des nouveautés, nous conseillons celle du maigre d'été, qui ne manque de rien, pas même du velouté espagnol. C'est dans cette partie du moment que l'élégance est facile. Une autre règle importante, c'est qu'un chef, si habile qu'il soit, ne doit rédiger son menu que vers la pente même que la nature a donnée à son talent. Il y a des choses qu'il fait mal et il y a des choses qu'il fait décidément bien. — Il faut qu'il s'efforce, qu'il songe sans cesse à éviter la monotonie; — il faut lui recommander de ne pas s'écarter de l'esprit d'analyse; il faut que d'avance, dans sa pensée, il puisse pressentir sa confection. Nous venons d'admirer un service qui a présenté plus de cent trente-six articles distincts, élégants. — Un avantage du *Maître d'Hôtel* de Carême, c'est d'être aussi convenable en Russie qu'en Angleterre, en Italie qu'à Paris et à Vienne; c'est d'avoir sans cesse un menu en rapport avec les produits de ces grandes villes. Ces excellents livres nous plaisent d'autant plus qu'on en saisit tout de suite le langage.

Le *Maître d'Hôtel* n'est que l'indicateur du gourmet, le guide du praticien; au contraire, l'*Art de la Cuisine française au dix-neuvième siècle* en forme la révélation. Pratique, théorie, vous avez tout ici. Carême n'a pu l'entreprendre qu'à la fin de sa vie. Il y a résumé tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a exécuté. — Le *Pâtissier royal parisien* tient le sceptre dans sa partie. — Ses recettes, ses planches, tout est classique. — Le *Pâtissier pittoresque* n'en est qu'un développement somptueux. Sa collection de dessins indique le terme le plus élevé où l'art ait pu parvenir. En parcourant ces différents traités, on fera un cours de gastronomie, d'hygiène; — on y verra les moyens qui entretiennent le mieux la vie, qui laissent à l'esprit tout son essor, sa plus pénétrante sagacité. Tout cela est précieux, car, à bien dire, la cuisine ne doit être, même dans ses plus exquises délicatesses, qu'un art conservateur, tout préventif, ennemi des maladies, qui a calculé le moyen de les éloigner. C'est ainsi que, dans une dissertation imprimée à Saint-Pétersbourg, Carême, chef de cuisine de l'empereur Alexandre, démontrait qu'en effet une étude attentive du régime différent de *deux vieux seigneurs*, pouvait établir que l'un sortait de la vie par la faute du cuisinier, dix ans, quinze ans et vingt ans plus tôt, que l'autre y restait dix ans, quinze ans ou vingt ans plus tard.

Cette cuisine-là est si parfaite que Georges IV disait n'avoir jamais ressenti d'attaques de goutte tant que Carême avait présidé au service de sa table royale.

NOUVELLE SALLE

DU

THÉATRE ITALIEN.

ENCORE une salle faite pour notre vie au jour le jour, un monument de tôle, carton et toile, où des artistes de talent, de génie peut-être, sont tenus de dépenser les inspirations qu'ils eussent autrefois fièrement refusé de confier à des matériaux autres que la pierre, le marbre et le bronze. Aujourd'hui, cette condition de gloire éphémère ne fait aucune difficulté ; les artistes eux-mêmes ne croient pas à l'avenir. Et puis, disent-ils, il y a trop d'artistes. Que nous restera-t-il à faire si nous établissons quelque chose qui dure dix ans ?

La nouvelle salle des Italiens est distribuée et arrangée comme tout ce qui se fait de nos jours. On dirait que nous sommes une nation de vieillards égoïstes qui veulent avant tout et en tout leurs aises, même pour s'ennuyer. Nous n'en sommes encore qu'aux fauteuils élastiques, mais il est à présumer que si cela ne gênait pas la vue des spectateurs placés derrière le premier rang, on nous aurait déjà offert des fauteuils à oreillettes. Tout est donc calculé dans la salle Ventadour pour procurer à tous un confortable digne de chats retirés des affaires.

D'abord, on y trouve à peine des places où l'on voie difficilement la scène, et partout on entend à merveille. Cette sonorité sera encore plus parfaite, s'il est possible, quand la colle, la pâte et le plâtre seront entièrement desséchés et passés à l'état de peaux vibrantes et répercutantes. C'est, en effet, nous le croyons, la plus grande épaisseur qu'on puisse trouver à tout ce qui, dans cette salle, n'est point planche ou poutre. Quand on arrive à la regarder, abstraction faite de toutes ces idées de fragilité, l'œil est généralement satisfait. Les formes et les courbes adoptées sont harmonieuses, et le choix des couleurs sagement entendu. La teinte dominante est le blanc, mai le velours et les garnitures couleur grenat, et la sobre répartition des dorures tempèrent et rompent cet éclat. Le style général des ornements et de l'architecture est mi-parti du temps de la Renaissance et de celui de Louis XIV, ce qui fera, si vous voulez, un juste milieu Louis XIII, qui n'aura rien d'exact ni de choquant non plus.

Après ce coup d'œil de l'ensemble, on passe aux détails. Les loges du rez-de-chaussée sont blanches et garnies en gris fort tendre, ce qui appelle une lumière suffisante et très-douce dans cette partie ordinairement si obscure d'une salle de spectacle. L'ouverture carrée de chaque loge est bordée d'une double baguette d'or moulu. C'est encore un moyen de faire lumineux. Le devant des loges découvertes du balcon est formé par une riche galerie. La forme arrondie de ce revêtement, qui ressemble à celle du tablier de certains cabriolets, permet aux jambes des spectateurs de s'y enfoncer avec tout le bien-être désirable. Cette galerie, entièrement en or moulu, style à la Louis XIV, serait beaucoup trop riche si elle n'était à jour, ce qui produit même un effet dont on a peine à se rendre compte au premier coup d'œil, à cause des différences dans les toilettes, dont les couleurs apparaissent au travers de ces découpures. Derrière ces loges sont les premières fermées, entièrement garnies en couleur grenat, et meublées de siéges en bois d'ébène et en velours. Le plafond qui règne en arrière des loges du balcon et sert de plancher aux loges de la seconde galerie, est blanc, décoré de caissons dorés d'un goût fort léger, et soutenu de distance en distance par des Néréides blanches, au dos gracieusement voûté, aux bras étendus, à la queue dorée. Si le devant des loges du balcon risque d'être trop riche, celui des loges de la seconde galerie paraît bien simple. Courbé et avancé comme celui de l'étage inférieur, il est revêtu d'un stuc blanc dont l'uniformité n'est rompue que de loin en loin par une étoile d'or ou par un nom de chanteur

célèbre. Cette longue surface, elliptique et étincelante, se répète pour la devanture des loges découvertes de la troisième galerie, mais sans noms ni étoiles, ce qui est trop de sobriété. Après ces deux bandes de stuc qui ressemblent beaucoup trop à un revêtement de carte de porcelaine, on ne trouve plus de stuc dans la salle, où il eût été pourtant fort bien placé sur les revêtements et les colonnes de l'avant-scène. Les piliers qui soutiennent ce troisième étage de galerie ne sont plus des figures, mais de simples piliers en potence, recouverts d'ailleurs d'ornements et de pampres dorés d'un fort joli dessin. Les troisièmes loges fermées sont placées comme les quatrièmes de l'Opéra français, sous des arcs de cercle; mais ceux-ci, moins étendus qu'à la rue Lepelletier, contiennent chacun trois loges. Ces arcs sont couronnés par une balustrade blanche qui règne devant les quatrièmes. De distance en distance, et correspondant aux piliers des loges inférieures, s'élèvent de belles statues colossales blanches, qui soutiennent le plafond. Les vêtements de ces statues ont des ornements dorés, ce qui n'est pas d'un goût fort pur. Il eût peut-être mieux valu mettre un peu plus d'or sur le stuc des deuxièmes et troisièmes galeries, et l'épargner sur le plâtre de ces statues. Toutes les loges sont, comme nous l'avons dit, tendues en couleur grenat, mais les quatrièmes sont en outre surmontées de festons et de glands fond blanc avec des ornements gris, roses et verts qui se reproduisent autour des compartiments du plafond. Ce plafond représente un ensemble circulaire de médaillons découpés qui laisseraient apercevoir le ciel; mais un demi-velarium à huit compartiments ou stores peints, part de la circonférence et vient s'attacher au centre par des cordes d'or qui se réunissent en mailles de filet du milieu desquelles descend le lustre.

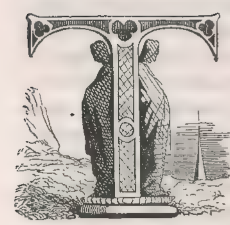
Les différents panneaux ou stores de ce velarium contiennent des groupes de figures, Muses et Génies, peintes sur fond blanc, avec une bordure intérieure en arabesques gris clair, et une bordure extérieure en arabesques roses et vertes. Chaque panneau est en outre encadré, à sa partie inférieure et latérale, dans un ensemble d'ornements en camaïeu d'un ton chaud, et qui soutiennent des Génies qui semblent tirer les cordes d'or par lesquelles le velarium est tendu. Nous n'avons pas parlé de l'avant-scène qui est simple, mais d'un bon style architectural. Des colonnes cannelées, avec des chapiteaux corinthiens dorés, encadrent les loges des deux premiers rangs. Au-dessus de l'entablement, s'agenouillent deux statues qui soutiennent un petit fronton en style de Renaissance sous lequel s'ouvre la troisième loge. Les loges des trois rangs de cette avant-scène, tendues en couleur grenat comme les autres loges de la salle, ne se distinguent pas, comme celles-ci, par la couleur différente de la devanture. Il est fâcheux qu'on n'ait pas voulu revêtir de stuc les avant-scènes et le mur de séparation du théâtre. Cela eût fait un mensonge monumental assez consolant et surtout fort beau, en présence de toute cette réalité si fragile.

On n'a assigné de rôle à la peinture que sur le rideau et sur le velarium. Le rideau représente deux et même trois parties. Derrière de grandes courtines de damas bleu broché d'or, relevées sur les côtés, s'abaisse un autre rideau droit de la même couleur, devant lequel est tendu, à l'aide de bâtons et de cordages dorés, un autre petit rideau de damas rouge et or; au milieu des nœuds de cordages se trouve un médaillon portant la modeste inscription : *Curarum dulce levamen*, et, de chaque côté, un amour déployant une inscription illisible. Tout cela est d'un bon effet général, mais les détails, surtout les cordons de pierreries, sont d'un goût équivoque. La peinture du plafond pécherait au contraire par un excès de réserve. Les figures sont petites, bien groupées, et peintes avec une finesse de ton qui tourne à la pâleur. La tâche de la sculpture était belle, et elle a été bien remplie, tant dans les statues que dans les ornements moulés, frappés ou estampés.

Somme toute, le premier coup d'œil est favorable à la salle, et l'on ne s'explique pas tout d'abord la nature de l'impression causée par le revêtement disparate des loges de porcelaine. En définitive, on voit et on entend bien partout, et les femmes ressortent bien sur les tentures de couleur foncée. Il faut seulement que le lustre dispense, à l'avenir, une lumière plus éclatante. Ce lustre, fort délicat, ne se compose guère, jusqu'à présent, que de girandoles à bougies; mais il sera facile de ménager, derrière ces girandoles, des places pour un plus grand nombre de globes à gaz. Le même modèle de lustre a été adopté pour l'éclairage du foyer et des paliers des premières loges. Les corridors sont ornés non-seulement de tapis, comme à l'ordinaire, mais encore de glaces encadrées de bordures d'assez mauvais goût. Le foyer n'est pas encore terminé, mais il est facile de voir ce qu'il sera. La couleur est blanc et or, et le style indécis entre celui de l'antique et celui de la Renaissance. Les ornements paraissent devoir y être distribués sobrement, mais nous n'y avons pas vu de place réservée pour la peinture. Comme style et décoration, ce foyer est moins recherché que celui de l'Opéra-Comique. Des divans et des canapés en bois d'ébène et velours grenat, sont répandus à profusion dans cette salle et jusque dans les corridors.

La nouvelle salle Ventadour ne donnera pas un brevet d'immortalité à ses auteurs, MM. Klagmann, Diebolt et Ferri; mais c'est fort bien pour une gloire de quelques années.

THORWALDSEN.



HORWALDSEN (Gotskalk Bertel), que Paris attend tous les jours, dont le nom retentit à cette heure dans tous les journaux de l'Allemagne, est né à Copenhague en 1770, le 19 novembre, d'une famille obscure et très-pauvre. Son père sculptait, pour soutenir les siens, de petits ornements de bois qui étaient employés à la décoration des vaisseaux dans le port de cette ville. Très-jeune encore, et bien que sans aucun moyen d'instruction, Thorwaldsen fit remarquer les rares dispositions de son esprit pour l'art; et, dès l'âge de onze ans, en 1781, son père, stimulé par un de ses amis qui avait pris la vocation de l'enfant au sérieux, l'envoya dans une école gratuite de dessin; l'année suivante, le petit Bertel passait dans la deuxième classe; à treize ou quatorze ans, il était associé aux modestes travaux de son père, qu'il dépassa bientôt, et dont on le surprit plus d'une fois tenant le ciseau et corrigeant adroitement les grossières figures. Trois années après, il fut admis à l'École des Plâtres (Gibskole). Là, il étudia quelques belles copies de l'antique. En 1786, il entra à l'École des Modèles, et c'est là qu'il commença à pétrir l'argile et à dessiner le nu. Il eut alors pour maître un sculpteur nommé Wiedewelt auquel il s'attacha d'une affection qui ne s'est pas éteinte; Wiedewelt fut le premier guide de Thorwaldsen, et le Danemark, à cette époque, hâtons-nous de le déclarer, n'eût pu lui en fournir un meilleur.

On remarqua vite dans l'atelier tout ce que l'organisation de ce jeune homme avait de calme, de noblesse et d'activité. Il parlait peu, mais la réflexion était empreinte dans ses moindres réponses; parfois une épigramme piquante ou plutôt une pensée vivement exprimée venait animer sa parole. Cette disposition naturelle à observer ainsi avec une sorte de doute, lui est, dit-on, restée; son regard saisissait avec vivacité les objets offerts à son étude; il était rare, quand il était rentré dans son abstraction, que ses traits ne s'emprégnissent pas d'une grande douceur; cependant l'expression ironique ne s'y effaçait jamais entièrement.

Thorwaldsen, à dix-sept ans, remporta un prix à l'École de la Marine, et ce succès inattendu, reçu avec modestie, lui causa des émotions si vives que, depuis, tous les épisodes de la grande gloire de l'artiste n'ont pu en altérer le souvenir. Thorwaldsen modela en 1789 un bas-relief représentant un *Amour au repos*. Ce n'est qu'une figure d'académie, mais elle ne manque pas de beautés naïves. Ces heureux résultats ne lui permirent pas toutefois d'abandonner les travaux de son père; il gravait donc des ornements, abordait le bas-relief, traçait des portraits, taillait la pierre suivant les besoins de l'atelier paternel. Divers objets de lui datant de cette époque sont conservés avec soin à Copenhague. Son premier portrait est celui de la reine, aujourd'hui douairière, alors princesse royale, qu'il exécuta de mémoire, en 1790, après l'avoir entrevue au théâtre, peu de temps après son arrivée dans la capitale du Danemark. La Bourse de Copenhague possède aussi un bas-relief représentant une femme assise et considérant à travers un télescope la belle vue du Sund qui se déroule devant sa façade. Alors Thorwaldsen n'avait pas encore quitté l'atelier de son père, et le soir il se rendait régulièrement à l'Académie ou chez ses amis qui s'exerçaient avec lui à la composition. Le jeune sculpteur, on s'en souvient encore, déployait dans ces séances toute la facilité dont la nature l'avait doué pour copier; son travail venait vite; il était terminé, lorsque les autres le commençaient à peine. C'est à cette époque qu'il se lia avec un artiste distingué, Jacob Cartens, qu'il a retrouvé depuis à Rome; homme de mérite dont la réputation n'est point entièrement oubliée. Thorwaldsen obtint ensuite, dans un concours de l'Académie, une médaille d'or pour un bas-relief représentant *Héliodore chassé du temple*, dont le comte Chrétien Frédéric Ditlef de Rewentlow, ministre d'Etat, eut l'heureuse idée de lui demander une copie. Thorwaldsen accepta cette première faveur comme un encouragement, comme une anticipation sur l'avenir, et il se livra à l'étude d'autres bas-reliefs; il fit celui de *Priam et d'Achille*. Quelque temps après, par le conseil de son maître Abildgaar, il soutint à l'Académie une lutte contre Schadow, artiste prussien de beaucoup de talent, et l'emporta sur lui! L'année suivante, le 24 août 1790, un nouveau bas-relief, *Pierre qui guérit le paralytique*, lui valut le grand prix. C'était là le terme de son ambition de jeune homme; c'était la certitude du voyage de Rome aux frais de l'État, et par suite, la possibilité de réaliser de grands progrès dans son art. Avant son départ pour l'Italie, il mit à profit sa réputation naissante, et modela çà et là, pour quelques grandes familles, de charmants portraits que les cabinets de Copenhague ont précieusement conservés. Thorwaldsen n'était alors qu'un jeune homme modeste et quelque peu timide, charmé et embarrassé tout à la fois par les hautes relations que son précoce talent lui avait procurées. Toutefois, tant qu'il resta en Danemark, il n'abandonna pas la bonne et

pauvre maison paternelle. Ses contemporains le peignent à cette époque comme étant distrait, rêveur et doux. Le chagrin semblait quelquefois voiler ses traits, et on se l'expliquait par l'impression que lui avait dû laisser la position précaire de ses parents. Son esprit n'avait peut-être pas reçu à cette époque une culture intellectuelle suffisante; mais sa pénétration était grande, et la réflexion lui vint en aide. Nous ne mentionnerons pas ici la foule des ouvrages qui sortirent alors de son ciseau, car cette liste n'a guère d'intérêt que pour sa patrie, où il est facile de les retrouver épars dans les musées, dans les monuments publics et dans les galeries privées; nous dirons seulement qu'il déploya dans ses moindres travaux une richesse et une énergie d'imagination qui laissaient pressentir tout son génie, sans parler de cette riche fécondité, qui est le signe distinctif de toute royauté dans les arts. Thorwaldsen se rendit à Rome après avoir moulé le portrait du comte et de la comtesse Bernstoff; c'était en 1796. Arrivé à Rome le 8 mars 1797, après diverses aventures sur mer, après une navigation de plus de trois mois toute hérissée d'épisodes entre les côtes de Norwége et celles d'Alger, Thorwaldsen s'occupa de portraits, travailla pour l'Académie de sa ville natale qui lui avait imposé différentes œuvres dans son programme, et copia beaucoup les antiques; il avait son atelier au *Palazzo Consulta,* où il fit la statue de *Pollux,* demi grandeur naturelle. Ce premier séjour de deux années en Italie fut rempli par une immense multitude d'essais que l'œuvre seule du pensionnaire de l'Académie danoise peut révéler. Les indemnités de voyage avaient dû cesser en 1799; et cependant, durant l'automne de 1800, il accepta l'exécution d'un grand ouvrage résumant les études qu'il avait faites à Rome, et représentant le personnage héroïque de *Jason,* à l'heure où le hardi navigateur, maître de la célèbre *Toison d'or,* est sur le point de repartir sur son navire *Argo.* L'Académie lui accorda une prolongation extraordinaire, et l'époque de son retour fut fixée à la fin de l'hiver de 1803. Mais l'admiration que son *Jason* excita dut le retenir, car le fameux Canova lui-même ne lui avait pas épargné les éloges. Le nouveau délai eut son terme, et Thorwaldsen fut alors tellement pris à l'improviste qu'il hésita un moment à accepter la demande faite par M. Thomas Hope d'une copie de sa statue. Il s'y décida pourtant après quelques réflexions et ne partit point. Ce travail terminé, quelques riches amateurs anglais, que la vigueur de son talent avait charmés, lui demandèrent d'autres ouvrages. *Jason* n'a été envoyé à Londres que longtemps après, en 1828; Thorwaldsen prit rang dans l'opinion publique à côté de Canova.

Quelque temps après, voyant sa santé dérangée, ne pouvant suivre activement le travail du ciseau, il alla à Naples, en compagnie d'un paysagiste distingué, chercher quelque repos dans la beauté des sites, au milieu de ces monuments aux lignes si nobles et si douces qui exaltèrent sa vive imagination. Il alla un moment demeurer en Toscane; c'est là qu'il partageait son temps entre le soin de sa santé délabrée et de nouvelles études. Thorwaldsen retourna à Rome au printemps de 1805; il y exécuta, pour la comtesse de Woronzoff, un nouvel ouvrage considérable, la statue de *Bacchus* en marbre, bientôt répétée pour le baron Schubarth. Ce fut ensuite le tour d'un *Apollon;* puis, en janvier 1813, d'une *Vénus* en marbre, qui ne fut achevée qu'en 1816, dont il fit en divers temps plusieurs modèles pour lord Lucan, pour la duchesse de Devonshire, etc., et qui a eu les honneurs d'une analyse de M. A. V. Schlegel, dans une de ses lettres à Goëthe. En 1824, Thorwaldsen fut nommé membre de l'Académie royale des Beaux-Arts de Copenhague. Le marquis Torlonia le chargea d'exécuter, pour sa galerie, le groupe colossal d'*Achille et Penthésilée,* esquissé dès 1802; mais cette œuvre importante resta en projet; le célèbre artiste changea d'idée, ou, cédant à quelque considération à nous inconnue, il s'arrêta à un autre sujet, *Mars et Vénus.* On a prétendu que Canova avait été blessé de cet engouement prématuré, selon lui, pour un jeune homme, et qu'il s'était vivement récrié sur cette rivalité soudaine. A ce sujet, rien de précis n'a été raconté. Bientôt même, et comme pour contredire cette assertion hasardée, Canova devint pour son brillant émule un protecteur chaleureux. Il est donc à peu près certain que d'autres motifs auront interrompu le travail de Thorwaldsen.

A la même époque, le sculpteur danois traça le dessin d'un monument qui devait être dédié à Dante, dans l'église de *Santa-Croce,* à Florence. Des circonstances le détournèrent ensuite de la réalisation de cette pensée. Il entreprit dans le même temps un grand morceau de sculpture pour sa patrie, des fonts baptismaux destinés à une église de Fionie.

Nous lui devons, en outre, la *Danse des Muses sur l'Hélicon,* qui remonte à 1804. En 1808, il fut reçu à l'Académie de San-Luca, à Rome, bien qu'il se fût manifesté à cette époque quelque opposition contre son talent et son école. Nous citerons encore *Hercule et Hébé,* une composition remplie de grandes beautés; *Jupiter* et *Némésis,* la *Vérité* et *Hygée,* quatre bas-reliefs qui furent entièrement achevés au commencement de 1810; puis une statue d'*Adonis,* commandée par le prince Eugène Napoléon, terminée en 1810, et qui, lorsque son atelier s'écroula en 1820, subit, ainsi que beaucoup d'autres, de graves mutilations.

Thorwaldsen restaura ensuite, avec le sculpteur Rauch, plus jeune que lui, un bas-relief qu'on avait trouvé, il y a environ un demi-siècle, dans la villa Palombara. De plus, il fit à cette époque nombre de portraits; non-seulement il multiplia ses œuvres, mais il y ajouta quelques nobles preuves de générosité, et vint, par ses travaux, au

secours de plusieurs artistes allemands ou ses compatriotes.

En 1811, lorsqu'il fut question de bâtir un château de plaisance au *Monte-Cavallo*, destiné à servir de palais à l'empereur Napoléon, s'il lui prenait fantaisie de faire une excursion à Rome, Thorwaldsen reçut une tâche nouvelle, celle de composer et d'exécuter divers bas-reliefs pour les appartements. Napoléon était pressé de jouir; trois mois seulement furent donnés à l'artiste, et malgré ce peu de temps, il put se trouver en mesure. Ses compositions figurent l'*Entrée triomphale d'Alexandre dans Babylone*, et elles ont été répétées d'abord pour le château de Christianbourg, puis pour M. le comte de Sommariva, cet amateur si éclairé, qui y fit introduire diverses modifications. L'*Entrée d'Alexandre* est conçue en forme de cercle, et divisée en trois parties. La première représente le lieu de la scène; la seconde, la marche d'une députation envoyée au conquérant macédonien; la troisième, l'entrée même du triomphateur. C'est cette même année que Thorwaldsen fut reçu membre de l'Académie impériale et royale de Vienne. En 1812, il composa une statue de l'*Amour*, qui appartient au prince Esterhazy, et dont le modèle subit, en 1825, d'heureux changements. Thorwaldsen se fit remarquer par quelques œuvres de circonstance, lorsque Pie VII revint de sa captivité à Fontainebleau. Puis une maladie de quelques semaines lui inspira, à la suite d'humeurs sombres qui avaient dominé son esprit, sa célèbre statue de la *Nuit*. L'esquisse fut le travail de quelques heures, durant lesquelles l'inspiration fit disparaître ses prédispositions fâcheuses. Il a donné un pendant à cet ouvrage, la statue du *Jour*. La composition de la *Nuit* est une œuvre mélancolique et élevée.

D'autres statues et portraits sortirent de ses mains avec cette rapidité qui est l'apanage du génie et de l'expérience. *Priam et Achille* est encore un beau bas-relief de cette époque. *Ganymède* mérite également de vifs éloges. La *Danse des Muses* est de la même date, ainsi que la *Danseuse* et deux statues de l'*Espérance*. On nous a dit que lorsque le modèle posait dans son atelier pour la statue de Ganymède, l'artiste s'écria, frappé de la beauté, de la vérité d'un mouvement : « Ne remuez pas, je vois Ganymède ! » Il modela ensuite l'esquisse de son jeune pâtre, qui a été acquis par un Américain.

Ses beaux ouvrages de ce temps-là se sont dispersés dans toute l'Allemagne; et parmi les cabinets qui les possèdent, nous citerons ceux de l'empereur d'Autriche, du roi de Prusse, du roi de Wurtemberg, du duc d'Augustenbourg-Sleswic-Holstein et de M. de Humboldt, à Berlin. La liste en est longue; le nombre en étonne l'homme le plus familiarisé avec les facilités de l'art. Son groupe des *Grâces* est un chef-d'œuvre qui n'a rien à envier aux plus élégants ouvrages des anciens et de Canova.

C'est en 1809 qu'il conçut le monument célèbre élevé en Suisse à la mémoire des soldats tués *le 10 août* 1792 : composition symbolique qui est personnifiée dans un lion mourant.

C'est en 1819 qu'il entreprit, avec plusieurs grands seigneurs, le voyage de Sienne, Zurich et Schaffouse. Thorwaldsen rencontra à Cologne madame la baronne de Humboldt et le professeur Welcher. Il alla à Coblentz et aux bains de Ems; il se dirigea ensuite vers Copenhague, où il rentra après une absence de vingt-trois ans.

Il ne put se défendre d'une vive impression lorsqu'il aperçut les murailles de Christianbourg, la porte par laquelle il avait fait son entrée dans le monde. Lorsque l'on sut son arrivée, tous ceux qui l'avaient connu dans sa jeunesse, tous ceux qui admiraient son talent, s'empressèrent autour de lui; les acclamations lui vinrent de toutes parts. C'est alors que le prince qui gouvernait le Danemark crut devoir le nommer conseiller d'État; le roi et la cour lui donnèrent des fêtes; on porta en tous lieux des toasts à sa santé. Après un séjour de quelques semaines en Danemark, il retourna en Allemagne, parcourut Vienne, Dresde, alla en Pologne, reparut à Vienne, fut présenté à l'empereur, et M. de Metternich lui commanda une statue du prince de Schwartzemberg qui venait de mourir. A Vienne, il apprit que le plancher de son atelier à Rome s'était effondré, et que plusieurs des statues qu'il renfermait avaient été gravement endommagées. Il se décida alors à revenir en Italie, en traversant à la hâte la Styrie et la Carinthie. Le 5 décembre, il était à Venise; il rentra vite à Rome.

On remarqua, après son retour, que l'activité du voyage, la diversité des idées avaient élevé sa pensée, lui avaient donné une vigueur, une grâce, une fraîcheur qu'elle n'avait pas au même degré lorsqu'il était parti. Le travail fut repris avec plus de verve que jamais. Thorwaldsen voulut commencer sans délai quelques-uns des principaux ouvrages qu'il avait promis dans sa course. Travaillant sous le coup d'impressions encore toutes vivantes, il commença une suite de brillantes ébauches, dont la simultanéité et l'avancement rapide prouvèrent merveilleusement sa rare et élégante facilité, et parmi lesquelles on compte diverses compositions destinées aux églises de Copenhague. Le nombre des ouvrages de cette seconde période est immense; les rappeler est moins notre tâche que celle du catalogue de l'œuvre entière. C'est à cette époque qu'il composa le monument du prince Joseph Poniatowski, pour la ville de Varsovie. Le modèle arriva à sa destination en 1829. Au milieu de ces circonstances, Thorwaldsen fut blessé par une arme à feu qu'un enfant dirigea par mégarde contre lui; la blessure n'eut pas de suites sérieuses.

Il y a longtemps que les travaux de l'illustre artiste nous occupent; nous arrêterons ici notre nomenclature pour revenir sur quelques détails de sa vie. Il demeure

à Rome, sur le mont Pincio, rue Sixtine, au Palazzo Tomachi. Le premier étage est consacré à sa demeure personnelle. L'atelier est plus haut, on y parvient par un escalier étroit. Lorsque vous frappez à la porte, c'est le grand statuaire qui vient vous ouvrir lui-même, à l'exemple du Poussin. La simplicité de son ameublement est tout à fait primitive ; mais une foule de belles peintures ornent les murs de ses appartements. Là sont des bibliothèques remplies de livres, des vases rares, des collections de médailles, de pierres. Vous apercevez partout de charmantes gravures, des esquisses, des portraits de princes et d'artistes. Un jardin précède la maison, et l'on y descend de l'atelier même. Les mauves, les fleurs rouges, l'aloès, des roses sauvages enveloppent çà et là quelques blocs de marbre.

Thorwaldsen se fait remarquer par sa grande activité, par la vive attention qu'il donne à tous les objets dont il s'occupe ; vous suivez l'idée dans son travail avec une aisance extrême ; sa conversation, lorsque son travail n'est qu'une simple exécution, est facile, enjouée, en même temps que remplie d'esprit et de finesse. Personne, parmi les artistes, ne porte plus de dévouement et d'intérêt à ceux qui commencent avec zèle la carrière. Thorwaldsen est une des plus grandes existences qui aient acquis leur droit de cité en Allemagne. L'art lui a donné le rang le plus élevé, un rang que nul n'efface dans ce pays des positions héréditaires, où le mérite ne se fait jour et ne conquiert son blason nobiliaire que par la force des choses. Les honneurs qui l'ont accueilli dans quelques nouveaux voyages à travers l'Allemagne sont presque royaux; les princes allaient au-devant de lui; il n'était pas de faveurs dont on ne se plût à le combler à l'envi. Les hommes les plus éminents étaient avides d'écouter cet artiste qui, dans la civilisation actuelle, avait donné un degré de gloire de plus à la patrie allemande. Thorwaldsen est incontestablement un artiste de premier ordre ; il joint à une énergie rare cette souplesse facile qui semble n'être le partage que des talents élégants. Il doit d'autant plus exciter les sympathies et l'admiration de ses compatriotes, qu'il n'a pas perdu les traits du génie natif, qu'il est resté Allemand sous toutes les modulations de la ligne et de la forme. Il y a un fait dont il faut lui tenir compte ; c'est que sa gloire s'est élevée à Rome à côté même de celle de Canova, qu'il a longtemps étudié comme élève. Le voyage qui va l'amener bientôt peut-être parmi nous a pour but une dernière visite à Rome, ce berceau de sa renommée artistique, qu'il peut regretter, même au milieu de l'immense considération qui l'entoure dans sa patrie. Canova aima passionnément la ville pontificale, même lorsque sa fortune fut faite et que son nom fut devenu européen ; M. Ingres en a conservé un précieux souvenir, tout comme le Poussin. N'est-ce pas assez pour expliquer cet irrésistible retour du statuaire danois vers l'Italie ? Rome a influé puissamment sur l'avenir de ces artistes éminents ; elle a été le foyer où s'est agitée longtemps toute leur destinée intellectuelle. Thorwaldsen finit comme Goëthe, comme Raphaël, comme Cornélius ; il finit sa vie, commencée si durement au milieu du peuple, dans les premiers rangs de la société où sa présence inspire tant d'intérêt et de vénération. Fils d'un rustique sculpteur de chantier, il est devenu sur ses vieux jours l'ami intime de son roi, l'ami de M. de Metternich ; il est recherché, idolâtré par tout ce qui cultive le mérite transcendant en Allemagne. C'est aujourd'hui un beau vieillard, aux magnifiques cheveux blancs, un peu voûté, mais d'une santé encore robuste, doué de ce langage facile et fécond des hommes qui ont fait eux-mêmes leur éducation. Sa simplicité, dans laquelle pourtant s'est empreint l'esprit de ses hautes relations, a le charme modeste et naïf du génie allemand. Thorwaldsen vivra longtemps par ses œuvres. Plus tard la critique entrera dans l'analyse de ses conceptions. Nous voyons dans son talent assez de qualités éminentes pour les louer avec vivacité ; d'autres verront les imperfections. Nous ne considérons, nous, que les labeurs du long chemin que Thorwaldsen a suivi, et la gloire qui a couronné la persévérance de ses efforts.

Les salons de Paris rouvriront bientôt, et nous pourrons y rencontrer trois hommes rares qui rayonnent aujourd'hui de cette distinction de l'intelligence que la paix rend si puissante : M. Ingres, qui se repose de tant de recherches, de tant d'essais longtemps méconnus et couronnés en définitive par de magnifiques ouvrages. Nous écouterons Thorwaldsen, qui n'a pas surmonté moins d'obstacles, qui a saisi une autre vérité, une autre originalité. Peut-être rencontrerons-nous dans le même groupe ce savant voyageur, M. de Humboldt, qui, dans le récit de ses excursions, a révélé la connaissance de tant d'autres sciences, un esprit d'observation si profond, un style si piquant et si limpide, qu'on croit le tenir en ligne directe de Voltaire. M. de Humboldt a voulu revoir Paris, Paris qui a formé son génie, Paris, ce lieu de refuge de tous les hommes qui ont beaucoup pensé, beaucoup vu. Nous concevrons facilement, en le voyant dans nos salons, en écoutant son étincelante conversation, que notre zone lui soit utile, et que cette intelligence si curieuse, si piquante, rapporte parmi nous cette bienveillance que notre société enseigne d'abord, et que toutes les expériences de la vie conseillent à un esprit élevé. Personne n'exige moins, personne n'est plus disposé à aider les autres qu'un homme qui a abordé avec puissance les hauts secrets de la vie morale et scientifique.

F. FAYOT.

SÉANCE ANNUELLE

DE

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.



Nous n'avons pas à nous appesantir sur les détails de la solennité qui a été célébrée la semaine dernière à l'Institut. La séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a eu tout l'éclat et toute la pompe habituels des assemblées de ce genre; la distribution des grands prix de Rome s'est faite avec toute la rigueur du cérémonial usité en pareille circonstance. On a exécuté d'abord une ouverture composée par M. Besozzi, pensionnaire de la villa Medici, et lauréat de 1837, dont l'œuvre ne révèle que de la facilité et de la grâce, sans grandes prétentions à l'originalité. Puis M. Raoul-Rochette a paru à la tribune pour lire le rapport officiel sur les envois des élèves de Rome ; et si nous ne donnons pas, dès aujourd'hui, une analyse succincte des considérants de cet arrêt, qui est loin d'être sans appel, c'est que nous nous proposons d'en faire un examen approfondi, entremêlé même de citations textuelles, lorsque sa publication nous aura permis de mieux en constater le sens, et d'en apprécier plus complétement les intentions. Le jugement de MM. les académiciens est sévère, nous l'avions déjà fait pressentir, et nous aurons peut-être à protester contre la forme souvent peu mesurée de cette censure à brûle-pourpoint devant laquelle peu de pensionnaires romains ont trouvé grâce. Toutefois, nous nous garderons bien d'imputer à M. le secrétaireperpétuel toutes les dures conclusions de son rapport. M. Raoul-Rochette est homme d'esprit et de tact ; il a dû parler au nom de l'Institut, et s'effacer entièrement devant l'opinion de la majorité de ses collègues ; mais dès qu'il a pu s'affranchir du rôle que la coutume lui imposait, dès qu'il est redevenu lui-même, dès qu'il a rejeté loin de lui les verges de la critique pour formuler à sa guise quelques conseils bienveillants, dans l'intérêt de l'avenir, il a accompli cette seconde partie de sa tâche avec tout le goût et toute la finesse dont il a si souvent fait preuve dans ses délicates fonctions ; il a proclamé à haute voix la nécessité de l'individualité et de l'éclectisme dans l'art ; l'habileté de la péroraison a grandement atténué les torts et les erreurs académiques de l'exorde. La distribution des couronnes, qui a eu lieu après ce discours, a été suivie d'une nouvelle lecture de M. le secrétaire perpétuel sur la vie de feu M. Huyot, l'habile architecte ; sorte d'oraison funèbre, simple, élégante et spirituelle, que nous sommes heureux de pouvoir offrir tout entière à nos lecteurs. La cérémonie a été terminée par l'exécution d'une réunion de scènes lyriques à trois voix, composée par M. Maillard, le grand prix de cette année, et qui, tout entachée qu'elle soit de quelques souvenirs et de quelques longueurs, renferme cependant de sérieuses qualités.

Notice Historique

SUR

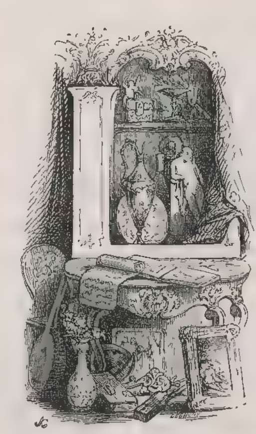
LA VIE ET LES TRAVAUX

DE M. HUYOT,

Lue à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, le 2 octobre 1841,

PAR M. RAOUL-ROCHETTE,

Secrétaire perpétuel de l'Académie.



L'HISTOIRE des arts présente quelquefois, dans des professions semblables, des destinées bien différentes, et jusque dans des talents pareils, des contrastes bien douloureux. L'année dernière, nous honorions ici, dans M. Percier, la mémoire d'un grand architecte, dont la longue et glorieuse carrière s'acheva paisiblement au sein de l'étude, et dont la vie, pleine de jours et de travaux, n'éprouva presque des accidents de l'humanité que celui qui la termina. Aujourd'hui, en rendant le même devoir à M. Huyot, c'est encore un grand architecte que nous avons à louer, mais, hélas! un homme à qui la fortune a toujours failli, quand il possédait tout ce qui pouvait, en l'honorant lui-

même, justifier la fortune, et à qui la vie même a manqué, précisément au moment où il allait réparer d'un seul coup tous les torts de sa destinée.

Jean-Nicolas Huyot était né à Paris en 1780. Son père, qui exerçait avec quelque distinction la profession d'architecte, dirigea ses premières études vers cette carrière, où l'attirait son propre penchant. Il n'y eut donc pas, dans cette première période de la vie de notre architecte, cette lutte de la nature et de l'éducation qui fit avorter tant de talents, et qui eut souvent, sur ceux mêmes qui en sortirent vainqueurs, une influence si fâcheuse. En même temps qu'il recevait de son père les premières leçons de l'art de bâtir, le jeune Huyot se livrait avec ardeur à l'étude des mathématiques. Il travaillait dans l'espoir d'être admis à l'École polytechnique qui venait d'être fondée, et il était au moment de subir ses examens, lorsqu'une de ces révolutions intérieures, qui changent en un moment la destinée des hommes, et qui ont souvent le mérite de la raison sous l'apparence du caprice, s'opéra dans les idées de M. Huyot. Au lieu d'entrer dans l'école de Monge, il se jeta dans l'atelier de David, et, à la place d'un ingénieur, la France eut un artiste de plus.

M. Huyot passa plusieurs années dans cette école, alors si fameuse par le talent du maître, par le nombre et par l'habileté des disciples. Il assista à la création de ce mémorable tableau des *Sabines*, qui fut un événement public, à une époque si fertile en grands événements, et dont, aujourd'hui que l'art a tant perdu de son importance, au sein d'une société où tout s'est amoindri, il est plus facile de contester le mérite, que de l'égaler ou de le reproduire. Il prit sa part de l'enthousiasme qu'excitait alors, dans le public, comme dans l'école, cette grande et belle page de la peinture française, devant laquelle il n'y avait encore que des admirateurs, peut-être parce que le tour des imitateurs n'était pas venu; et le talent du jeune architecte se sentit élevé et agrandi par l'œuvre du peintre consommé. Il existe en effet bien plus de rapports qu'on ne l'imagine entre le génie d'un peintre tel que David et le sentiment d'un architecte tel que Huyot; ou plutôt, le talent qui fait le grand artiste en tout genre n'est au fond qu'une même disposition sous une forme différente. Les arts d'imitation puisent tous à une source commune l'inspiration qui produit leurs chefs-d'œuvre; et cela est si vrai, qu'à cette brillante époque de la Renaissance, où tous les arts rivalisaient entre eux sur le même terrain, rien n'était plus ordinaire que de voir le peintre et l'architecte réunis dans la même personne. Je ne parle pas seulement de ces hommes universels, comme il ne s'en trouva peut-être en aucun temps et chez aucun peuple, tels qu'un Léon-Baptiste Alberti, un Léonard de Vinci, un Michel-Ange Buonarotti, qui étaient à la fois poëtes, érudits, peintres, statuaires, architectes; mais Giotto, le créateur de la peinture moderne et l'architecte du *Campanile* de Florence; mais Raphaël, le divin auteur des salles du Vatican et l'architecte de Saint-Pierre; mais Balthazar Peruzzi, dont la renommée de peintre n'a pu être absorbée tout entière dans la gloire de l'architecte; mais Jules Romain, si grand à Rome et plus grand encore à Mantoue, en qui l'on ne sait ce que l'on doit admirer le plus, du peintre ou de l'architecte; mais tant d'autres artistes, d'une moindre célébrité, qui furent tous, sur le théâtre où les avait placés la fortune, tout ce qu'exigeaient la sûreté et l'ornement de leur ville natale, ingénieurs, architectes, peintres, décorateurs, nous montrent assez quel lien intime unit entre eux tous les arts d'imitation, par l'instrument commun qu'ils emploient, le dessin. Ce n'est que dans des temps plus modernes qu'on a imaginé des distinctions, là où il n'existe que des rapports, qu'on a séparé des études qui devaient rester unies, et qu'on a élevé des barrières entre des professions, au lieu de chercher à rapprocher des talents. Et Dieu veuille qu'en marchant toujours dans cette voie, où l'on a déjà trouvé le moyen d'isoler tout à fait le peintre et l'architecte dans le même monument, ce qui n'a pas beaucoup profité à l'un et à l'autre, ni beaucoup servi à l'unité du monument, on ne pousse pas la division du travail et celle de l'homme jusqu'au point de dédoubler, pour ainsi dire, chaque profession, et de trouver dans un seul art la matière de plusieurs artistes, ce qui serait précisément le contraire de ce que faisait la Renaissance, dont on parle tant, qu'on comprend si peu, et qu'on imite si mal.

En même temps que M. Huyot puisait à l'école de David le goût du grand, du beau, du correct, qui s'applique à tous les arts, il faisait, sous M. Peyre le jeune, des études plus sérieuses en architecture. Il suivait assidûment les cours de l'École royale d'architecture, où David Leroi, encore tout rempli des impressions qu'il avait rapportées de la Grèce, enseignait l'art ramené à son véritable principe; et il trouvait encore le temps de se livrer à la pratique de son art, en prenant part à la construction de la nouvelle salle du Tribunat, au Palais-Royal. Ainsi occupé à la fois des études de la théorie et des travaux de la pratique, sous la direction d'un maître tel que M. Peyre, il se vit bientôt en état de disputer le grand prix d'architecture, qu'il obtint en 1807, et qui le conduisit à Rome la même année. Ce voyage de Rome, qui est le but de tous les efforts, l'objet de tous les vœux d'un artiste, ne pouvait manquer de produire tous ses fruits chez un homme aussi bien préparé par la nature et par l'éducation que l'était M. Huyot. Les dispositions qu'il y portait se trouvaient en rapport avec le caractère grandiose, avec le style noble et grave des monuments de l'ancienne Rome; et loin de se sentir accablé de tant de grandeurs, ou embarrassé entre tant de chefs-d'œuvre, il fixa de bonne heure son choix, pour la *restauration*, qui est le couronnement des études du pensionnaire, sur la plus imposante, peut-être, sur la plus vaste, du moins, des ruines de l'antiquité romaine. Il existe à vingt et un milles de Rome une ville, qui, sous son nom moderne de *Palestrine*, répond au nom et au site de l'antique *Préneste*, et dont le sol conserve plus fidèlement encore de nombreux vestiges du grand temple de la Fortune. Ces ruines couvrent tout le penchant d'une haute montagne de la chaîne des Apennins; elles consistent en immenses terrasses à plusieurs hauteurs, construites dans le plus ancien style, et disposées pour recevoir les temples, les basiliques, les piscines, et les autres édifices d'une ville sacrée, dont les débris épars sur le terrain, ou cachés dans des habitations modernes, ne se laissent apercevoir qu'à l'œil d'un artiste habile, et rapprocher que par le goût aidé de la science. Retrouver sous les maisons de la moderne Palestrine l'ancien temple de la Fortune de Pré-

neste, avec toutes ses vastes dépendances; et, ce vieux sanctuaire du Latium, si révéré dès les premiers âges de la république, si agrandi et si orné à partir des temps de Sylla et d'Auguste, le restaurer d'après tous les éléments qui en subsistent, dans tout le caractère qui lui convient, avec toute la magnificence qui était jadis une réalité, et qui n'est plus aujourd'hui qu'une ombre : telle fut donc l'immense et difficile tâche que s'imposa M. Huyot, et qu'il accomplit avec un succès dont le souvenir, après trente années, n'a rien perdu de son éclat.

On peut dire, en effet, que cette *restauration du temple de la Fortune* signale une ère nouvelle dans l'histoire de notre école actuelle, par l'essor qu'elle fit prendre au talent de nos jeunes architectes et par l'impulsion qu'elle donna à leurs études. Ce fut à qui, parmi eux, choisirait, à son exemple, pour sujet de son travail, les monuments les plus importants de la grandeur romaine, à qui les représenterait avec le plus de soin et de talent; et de là naquit cette suite magnifique de belles *restaurations* que l'Académie garde dans ses Archives, comme le juste prix des sacrifices faits par l'État pour l'instruction de nos architectes, en même temps que comme un noble tribut de leur zèle pour les progrès d'un art où ils deviennent maîtres à leur tour, après s'être faits les disciples des anciens. Il n'existe certainement en aucun pays de l'Europe une collection aussi considérable par son ensemble, aussi complète dans ses détails, aussi parfaite dans son exécution, d'études architectoniques sur les grands monuments de l'antiquité, que celle qui résulte, depuis plus de trente ans, des travaux de nos pensionnaires, et qui s'enrichit, d'année en année, à la fois d'un ancien monument et d'un talent nouveau. Malheureusement, ces trésors de savoir, de patience et de goût, sont restés jusqu'ici perdus pour la science et pour la gloire de leurs auteurs, parce que l'Académie, qui ne cesse d'en demander la publication, n'a pu réussir encore à l'obtenir. Ce n'est pas que les ministres à qui elle s'adresse ne comprennent aussi promptement qu'il leur est possible, au milieu de tant de soins qui les assiégent, l'importance et le mérite de ces travaux; mais ces ministres se succèdent si vite, qu'aucun d'eux n'a pu réaliser encore ce qu'il avait résolu de faire. Il n'a donc manqué à l'Académie qu'un ministre auquel le temps ne manquât point; et nous souhaiterions que ce mouvement du gouvernement constitutionnel fût un peu moins rapide, ne fût-ce que dans l'intérêt de nos architectes.

Après un séjour de cinq années en Italie, M. Huyot revint à Paris en 1813. Il y rapportait sa belle *restauration du grand temple de Préneste*, et avec elle, toutes les illusions dont un artiste, idolâtre de son art, ne manque jamais de se nourrir à Rome. Cette pension de Rome, vous le savez, messieurs, est un long enchantement, où l'artiste, livré à l'étude et bercé par l'imagination, ne vit que dans le passé et dans l'avenir; où le présent se réduit pour lui à ses travaux sur l'antiquité et à ses rêves de gloire et de fortune pour une autre saison de la vie; où, libre de tout souci, de toute préoccupation, il n'a d'autre soin que celui de son instruction, d'autre passion que celle de son art; où chacune de ses études est une jouissance actuelle, et une garantie d'un succès futur; où, ne trouvant autour de lui que des compagnons d'étude, et ne voyant encore que des amis dans ses rivaux, il ne sort de la société de ses émules que pour rentrer dans le commerce des anciens, tantôt au sein de cette magnifique retraite de la villa Médici, où il n'est entouré que de souvenirs de gloire, tantôt à l'ombre de ces musées, de ces églises, de ces palais, de ces *villas* de Rome, où il n'a, de quelque côté que le porte l'instinct de son talent, que le choix des chefs-d'œuvre, toujours livré à sa seule inspiration, toujours seul avec son propre sentiment, et toujours libre comme sa pensée. Ainsi s'écoule, je ne crains pas, messieurs, d'en appeler à votre témoignage, puisque la plupart de vous en ont fait l'épreuve, ainsi s'écoule ce temps de la pension de Rome, si bien rempli par l'étude et embelli par l'espérance, qu'il passe comme un songe, mais au terme duquel viennent trop souvent se dissiper tant de douces illusions, pour tout fruit de tant de travaux solides. C'est ce qu'éprouva M. Huyot. Il revenait de Rome, la tête pleine des monuments qu'il avait restaurés et de ceux qu'il pouvait créer, impatient d'employer à l'ornement de son pays un talent qui s'était formé à l'école de l'antiquité; et voilà qu'un directeur des travaux publics le fait sous-inspecteur dans ce qu'on appelle les travaux du gouvernement! Ce fut là pour M. Huyot, tombé tout d'un coup de toute la hauteur de Rome dans une des ornières de Paris, la première des déceptions qui marquèrent sa carrière. Ce fut là aussi la première et la plus rude des expériences, qui lui montrèrent, encore sous le charme des brillantes illusions de la villa Medici, les tristes réalités du monde où nous vivons.

M. Huyot ne pouvait se trouver à sa place dans un emploi subalterne, où il n'y avait rien à gagner pour lui, ni sous le rapport de l'art, ni sous celui de la pratique. Heureusement, il vint s'offrir à lui une carrière nouvelle d'études et peut-être aussi d'illusions, où il se jeta avec toute l'ardeur de son caractère et de son âge. M. le comte de Forbin, cet homme si brillant et si aimable, que nous venons de perdre aussi, et dont le souvenir se rattache si douloureusement à la mémoire de M. Huyot; cet homme, qui avait l'esprit aussi distingué, et le cœur aussi noble que sa naissance, et qui joignait au mérite de l'écrivain le talent du peintre, sans cesser d'être l'homme du monde par excellence, avait formé le projet de visiter, le crayon et la plume à la main, la Grèce d'Europe, l'Asie et l'Égypte, et il proposa à M. Huyot de l'associer à ses travaux. Qu'on juge avec quel transport notre architecte, si mécontent de son sort et de lui-même à Paris, s'élança, sur les pas de M. de Forbin, vers ces belles et poétiques régions de l'Orient, où sont les modèles de tous les arts dans le berceau de toutes les sciences! Il n'était pas encore parti, que déjà il voyageait des rivages de Troie à ceux de Rhodes, et remontait le Nil jusqu'à la seconde cataracte, pour revenir ensuite à la Grèce et se fixer à Athènes, prenant partout pour guide Vitruve, et s'efforçant partout de mettre l'historien de l'art antique en présence des monuments, afin de mieux juger le précepte en face de l'exemple. Ce ne fut pourtant qu'au commencement de 1817 qu'il s'embarqua réellement à Toulon, avec d'autres artistes, sur un bâtiment du roi mis à la disposition de M. de Forbin. La traversée fut attristée par la mort d'un jeune homme, neveu de M. Prevost, qui se rendait en Orient, afin de dessiner sur

place les sites des villes les plus célèbres, qu'il voulait, plus tard, nous montrer en perspective sur la toile ; car alors on faisait, au moyen des panoramas, les voyages de Constantinople, de Jérusalem et d'Athènes, qu'on fait aujourd'hui presque aussi vite, et sans doute un peu mieux, par les bateaux à vapeur.

Le bâtiment qui portait M. Huyot et ses compagnons de voyage relâcha d'abord à Milo. C'est la première île de l'archipel grec où l'on aborde ordinairement, parce que l'usage est d'y prendre un pilote ; et c'est en débarquant sur le rivage de Milo que notre architecte toucha pour la première fois le sol de la Grèce. Pour un artiste qui aspirait depuis si longtemps à fouler cette terre sacrée, ce dut être une de ces jouissances qui se sentent bien mieux qu'elles ne s'expriment, un de ces moments de trouble et de joie, où l'enthousiasme de l'étude s'exalte jusqu'à l'ivresse par la contemplation des lieux et par la magie des souvenirs, où l'âme, livrée tout entière à ce bonheur intime, ne tient compte d'aucun obstacle et ne prévoit aucun accident. Le premier mouvement de M. Huyot avait été de se faire conduire aux ruines de la ville antique, bâtie dans une gorge pittoresque d'un accès assez difficile. Il avait rapidement escaladé les rochers qui en forment l'enceinte, et il parcourait à grands pas le théâtre, alors tout encombré de débris de marbre, lorsque, en franchissant un de ces blocs, il tomba et se cassa la jambe. Il fallut le transporter sur la frégate mouillée dans le port de Milo, où les premiers soins lui furent donnés, et quelques jours plus tard on le déposa à Smyrne, où il reçut de M. l'amiral Halgan, qui commandait la station du Levant, et de M. Méchain, qui était le consul général de cette résidence, tous les témoignages d'intérêt qui pouvaient adoucir son état et assurer sa convalescence. Cruelle fatalité, cependant, que celle qui frappe ainsi un grand artiste au début même d'une carrière où il s'élançait si plein de vie et d'ardeur, avec tant de projets d'étude et d'espérances de gloire ; plus cruelle encore, quand on songe que le coup inopiné qui nous a ravi vingt-trois ans plus tard cet artiste encore dans toute la force de l'âge, se rattache à ce funeste accident de Milo ! Ainsi fut toujours marquée la destinée de M. Huyot ; et son premier pas sur le sol de la Grèce devait le conduire au terme fatal d'une existence toute vouée à l'étude des monuments de la Grèce!

Ce fut dans le couvent des capucins français de Smyrne que M. Huyot reçut tous les soins qu'exigeait son état, avec cet intérêt qu'inspire toujours un compatriote, et avec cette bonté qui ne se trouve qu'au sein de la religion. Sa convalescence, qui fut longue et pénible, lui donna lieu d'apprécier tout ce qu'il y avait de touchant dans cette hospitalité de nos religieux français ; et la reconnaissance qu'il en conserva toute sa vie se mêlait à tous ses souvenirs du Levant. C'est qu'en effet il est impossible de parcourir ces régions lointaines de l'Orient, où le nom français, porté d'abord par des armées et soutenu par des héros, n'est plus représenté aujourd'hui que par quelques pauvres moines, sans être touché de ce dévouement obscur de toute une vie, qui s'exerce si loin de la patrie, en faveur de compatriotes souffrants, qui se consume en bonnes œuvres ignorées, et qui n'a même pas, dans le généreux exil auquel il s'est condamné, la satisfaction de penser que tant de services rendus à des Français sont connus de la France. Mais en signalant à la reconnaissance publique l'hospitalité de nos missionnaires français du Levant, je n'acquitte pas seulement la dette de notre architecte, j'accomplis moi-même un devoir qui m'avait associé à ses sentiments avant que je me trouvasse appelé à leur servir d'interprète. Dans ces mêmes îles de l'archipel grec que je visitais, il y a trois ans à peine, avec les renseignements que je devais à son amitié, j'ai retrouvé tous les souvenirs qu'il y avait laissés, tous les services qu'il y avait reçus, toutes les vertus qu'il y avait admirées. J'ai vu tout ce qui reste encore de puissance au nom français, dans ces pays où la France a eu des royaumes, grâce à ces bons lazaristes de Naxi, de Santorin, de Smyrne et du Liban, simples prêtres, qui font aimer et bénir la France, là où il n'existe presque plus rien qui la fasse craindre ou respecter, et qui, réduits à eux-mêmes, à l'instruction qu'ils distribuent gratuitement et aux bons exemples qu'ils répandent avec leurs aumônes, exercent seuls encore, au nom de la France, cet empire modeste des bienfaits, qui est plus durable que celui de la force et plus sûr, peut-être, que celui de la politique. En recevant sous le toit de ces bons pères la même hospitalité que M. Huyot, j'avais contracté la même obligation, et, en la proclamant aujourd'hui en son nom et au mien, l'hommage que je rends à la vérité est encore un devoir que je remplis envers sa mémoire.

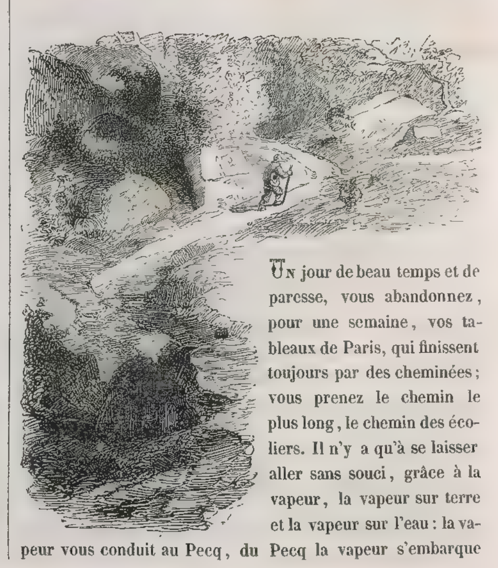
RAOUL-ROCHETTE.

(La suite au prochain numéro.)

L'ARTISTE EN PROVINCE.

Département de l'Aisne.

I.



Un jour de beau temps et de paresse, vous abandonnez, pour une semaine, vos tableaux de Paris, qui finissent toujours par des cheminées ; vous prenez le chemin le plus long, le chemin des écoliers. Il n'y a qu'à se laisser aller sans souci, grâce à la vapeur, la vapeur sur terre et la vapeur sur l'eau : la vapeur vous conduit au Pecq, du Pecq la vapeur s'embarque

avec vous pour Compiègne ; le voyage est des plus souriants. Une fois à Compiègne, vous n'avez plus grand chemin à faire pour gagner le pays en question ; ce n'est pas tout à fait une oasis, mais un pays charmant, des plus variés, arrosé par des rivières, des sources de fleuve, des étangs qui sont presque des lacs ; parsemé de paysages plus poétiques que pittoresques, où se rencontre à chaque pas un monument pour l'étude historique, religieuse, sculpturale. Nul pays en France ne vous jette au passage d'aussi grands souvenirs ; là c'est un tumulus, ici une tour féodale, plus loin une tombe celtique ; — nul pays n'a bercé de pareils enfants : d'abord c'est saint Rémy, l'apôtre des Gaules ; quand les rois seuls étaient célèbres, une demi-douzaine de rois sortirent de là sans compter Frédégonde ; après les rois, les Coucy et les Guise ; ensuite demandez à notre grand historien quelle fut la première commune affranchie en France. Il y avait grand bruit de ce côté ; — Qui vive ? dit le roi de France. — Laon ! répondirent mille voix enthousiastes ; Laon qui veut être libre ! Après la guerre, c'est la science. Abeilard, vingt ans durant, étudia à Laon, sous Anselme, dont l'étoile illumina toute la France. Bodin et Ramus ont aussi là leur berceau. Faut-il aller en Terre-Sainte délivrer le Sauveur du monde, le pays envoie un roi à Jérusalem ; faut-il chasser les Anglais du territoire, un enfant du pays, Labyre (le valet de cœur) se fait le compagnon d'armes de Jeanne d'Arc. J'en passe, et des meilleurs. C'est presque le pays de Henri IV : toute sa famille, son père, le roi de Navarre ; le cardinal de Bourbon, proclamé Charles X par les ligueurs ; Gabrielle d'Estrées ; une douzaine de ses enfants ont eu là leur berceau. Voulez-vous connaître un médecin qui soit savant et philosophe, étudiez notre vieil ami de La Framboisière. Faut-il illustrer le grand siècle de Louis XIV, Racine, La Fontaine, le duc de Saint-Simon se chargent de représenter leur terroir. Sous Louis XV, est-ce la peine d'envoyer des représentants célèbres ? Un peintre au pastel qui saisisse bien le sourire et la grâce de toutes les jolies marquises, n'est-ce pas le seul homme à envoyer ? Ce peintre, c'est Delatour. Mais patience, voilà les premiers orages de la révolution. Un homme en plein Palais-Royal déclare une guerre à mort à la royauté, la belle et noble colère de cet homme soulève Paris. — A la Bastille ! à la Bastille ! s'écrie-t-il en prenant à l'arbre qui l'ombrage une feuille pour cocarde. Tous le suivent armés de sa parole ; la Bastille est prise ; c'est la première porte ouverte à la liberté. Or, Camille Desmoulins était aussi des nôtres ; à côté de lui faut-il nommer le beau Saint-Just, qui le condamna à mort ; mon cousin Condorcet et tant d'autres encore ? Napoléon a fait cent généraux et décoré mille braves capitaines enlevés à nos champs ; Louis XVIII à peine de retour, on lui envoyait de là, pour le féliciter, des députés comme le général Foy et le comte de Sade. Une nouvelle école littéraire se fonde en France ; Alexandre Dumas répond pour nous. Nous ne sommes pas si fiers du côté des femmes célèbres, nous n'avons guère à citer que Frédégonde et madame Lafarge.

On trouve dans le département de l'Aisne le caractère très-distinct des provinces voisines ; là nous sommes en pleine Champagne : entendez-vous le vin qui pétille ? voyez-vous les bouchons qui s'élancent bruyamment des bouteilles comme pour tuer le chagrin ? ici nous sommes en Picardie, nous ne buvons plus que du cidre, mais la gaieté et la franchise sont encore au fond du verre. Au nord il ne s'agit plus de verres ; les tables ruissellent de bière ; les buveurs de Téniers ou de Van Ostade trinquent gravement avec des pots, à la vue des *ducasses* toutes flamandes. En effet, à Hirson nous sommes en Flandre ; voilà les vertes prairies, les vaches brunes éparpillées comme les voyaient Le Poussin ou Berghem. Entendez-vous la trompe du pâtre au dernier rayon du soleil, le taureau qui mugit, la glaneuse qui chante ? Ce tableau-là en vaut bien un autre.

Je ne puis qu'indiquer ici à grands traits l'histoire du pays. Les habitants tirent leur origine des Belges, des Nerviens et des Francs, de la Gaule celtique, de la Germanie et de la Franconie. A l'invasion romaine, les Novioduni, les Lauduni et les Veromandui peuplaient ce territoire, dont Soissons (Noviodunum), Laon (Laudunum), Saint-Quentin (Augusta Veromanduorum), étaient les fortes cités. Après les Romains vinrent les Vandales qui brûlèrent Saint-Quentin, mais qui furent chassés par les Novioduni et les Lauduni. Après les Vandales vinrent les Francs, conduits par Clovis, qui y restèrent vainqueurs de Siagrius. A la mort de Clovis, le Soissonnais forma un royaume, « un nid de roitelets, » comme disait plaisamment Camille Desmoulins. Ce petit royaume dura trois siècles. Louis d'Outre-mer et quelques autres rois de cette force, dont on ne peut jamais retenir le nom, fixèrent à Laon leur résidence. Débarrassé de la cour, le pays n'en devient que plus célèbre, soit par le soulèvement des communes, soit par les guerres civiles, religieuses et étrangères, soit par ses conciles et ses écoles brillantes. Mais à vol d'oiseau nous allons jeter un regard sur les monuments, les châteaux, les tombes, les églises, les ruines vénérables, qui seront toujours les plus curieuses pages de l'histoire.

Le paysage est des plus variés ; c'est la ligne courbe plutôt que la ligne anguleuse, le caractère doux et gai ; sur les collines qui se regardent dans la rivière d'Aisne, la vigne suspend ses grappes jaunes et vermeilles, ses cerisiers qui vous embaument au printemps, qui, en automne, donnent un si doux ton au tableau par leurs feuilles rougies ; çà et là une couronne de roche, des bancs de sable encadrés d'herbes ou de buissons ; et puis, pour égayer la montagne, des moulins à vent qui babillent comme des commères. Ailleurs, des vallées perdues arrosées de fontaines et de ruisseaux, couvertes de pommiers et de saules, où fume quelque village silencieux, où bruit la roue de quelque petit moulin, où se dessine quelque clocher en flèche. On n'y rencontre guère qu'un troupeau qui rumine sur quelque marge verte d'un chemin, un chasseur qui bat la pâture, un laboureur qui respire au bout du sillon, un mendiant qui secoue sa vermine comme celui de Murillo ou qui lave ses pieds dans le ruisseau. Là tout est doux, calme, souriant ; l'oiseau siffle dans le bocage, l'hirondelle effleure la face de l'étang, les lavandières chantent au lavoir, le pigeon becquète, tout en roucoulant, le salpêtre à la carrière ; en dépit de tous ces bruits divers il y a encore un silence infini qui vous permet d'écouter votre cœur. Plus loin une chaîne de montagnes qui ont bien çà et là un certain caractère sauvage, soit par des déchirures, des ruines d'abbayes et de châteaux, des ravins, des escarpements, des cascades d'opéra-comique ; sur

les montagnes, des champs mille fois variés : l'épi de froment, la fleur jaune du colza, la fleur violette de l'œillette, la grappe rouge du sainfoin, les verts tapis de trèfle et de luzerne, les tapis semés d'or de l'herminette, les pommiers qui encadrent ou qui bordent le champ, les chemins verts où les faucheurs rebattent leurs faux, la fontaine où le troupeau va boire, le gué ombragé de saules où se baignent les chevaux ; enfin à chaque pas une distraction pour les yeux. J'oubliais l'alouette, qui est là plus gaie et plus belle que dans la Beauce : demandez aux chasseurs? D'un côté, des forêts magnifiques pleines d'ormes, de charmes et de chênes centenaires ; d'un autre côté, des étangs, des marais, des prairies qui, sous les mains de la nature, ont presque l'attrait des jardins chinois.

Laon a été chanté par divers poëtes aimables. Edouard Lhôte, dont vous n'avez pas oublié les jolis bouquets de Primevères, débute ainsi avec la vieille cité :

Salut, ô mon pays ! salut, ô ma montagne !
Ton pic domine encor les plaines de Champagne ;
Tel que je l'ai quitté jadis, je le revois.
Son aspect à mes yeux parle comme autrefois,
C'est lui, c'est toujours lui, sentinelle de garde,
Veillant sur les abords de la France picarde,
Vieux jalon placé là comme un terme romain
Pour marquer aux Anglais égarés leur chemin.

Voici bien l'avenue où les vieux ormes tremblent,
Et dans le bleu lointain ces quatre tours qui semblent
Quatre vieillards assis en commun devisant.
. . . .

Je regrette d'avoir oublié les vers de M. Alexandre Lecointe. Un autre poëte, un dernier écho de ces joyeux apôtres de la gaieté qui avaient fondé l'Académie du rire, du vin et des chansons, le Caveau, décrit ainsi la ville de saint Remy :

Un tertre dont jadis l'immense architecture
Par Dieu fut confié aux mains de la nature,
Laisse voir au sommet de son dôme imposant
Et le siècle qui fuit et le siècle présent.
Là, depuis mille hivers d'orgueilleuses murailles
Paraissent défier le temps............

Le poëte finit ainsi :

Salut, noble cité ! salut, trois fois salut !
Tes remparts qu'à jamais tant de gloire décore,
Pourront me rendre un jour cet effroi qui me plut ;
Adieu, je reviendrai pour les revoir encore,
Salut, noble cité ! salut, trois fois salut !

Laon est bâti sur le sommet très-restreint d'une montagne isolée. Comme toutes les villes anciennes, celle-ci est d'un aspect morne et sombre. L'architecture des maisons est des plus communes ; il reste à peine çà et là une trace de vieille sculpture ; on n'y bâtit guère aujourd'hui, si ce n'est quelque pauvre monument, comme l'Hôtel-de-Ville. Le commerce se résume là en requêtes, purges légales, expropriations, testaments et contrats de mariage ; il n'y a guère que douze avoués pour six mille habitants. C'est bien peu. Ne croyez pas pourtant que les Laonnais soient si Normands ; ils sont franchement Picards et Champenois, ne se faisant pas trop la guerre, aimant mieux la faire au gouvernement. Un gouvernement représentatif aura toujours avec eux quelque maille à partir ; il aura beau envoyer des préfets faciles ou difficiles, des candidats qui promettront aux électeurs la croix, des bureaux de tabac et autres faveurs aussi frivoles, les Laonnais lui répondront par Desabes ou Odilon-Barrot. Leur politique d'ailleurs est, sans contredit, la plus sage et la plus noble ; elle est là dignement représentée par l'*Observateur*, qui est un des meilleurs journaux de province, depuis MM. Mennesson et Oyon, qui ont bien ce qu'il faut pour la bonne politique : de l'esprit et du cœur.

A Laon l'esprit n'est pas plus commun qu'ailleurs ; cependant les Laonnais n'ont pas trop à s'en plaindre. Il se trouve parmi eux un grand nombre d'hommes distingués. J'aime mieux M. Suin avocat, que M. Odilon-Barrot avocat ; j'aime mieux l'abbé Thévenard que bien des abbés célèbres de Paris. Il y a parmi les douze avoués et les quatre notaires de la ville des hommes, comme MM. Paringault et Cocû, capables de débrouiller toutes les mauvaises affaires du royaume de France. Il y a de beaux parleurs, comme M. Ferdinand Bouquet ; des lions qui aiment les arts, comme M. B. Maréchal ; un peintre qui oublie un peu qu'il a du talent : M. A. Labouret. Je n'ai garde d'oublier A. Cocû, cet esprit aventureux, tant aimé de nous tous, le gai compagnon de nos fêtes parisiennes, qui voyage à cette heure dans les beaux livres et dans les beaux pays.

La cathédrale, dont les quatre tours se découvrent de dix lieues à la ronde au milieu des nuages, fut presque toute détruite par un incendie en 1112 ; voilà tout ce qu'on sait de son ancienneté. Les revenus du chapitre étant trop minces pour réparer ce terrible dégât, l'évêque de Laon décida que les reliques sauvées du feu seraient promenées religieusement dans le royaume, comme un appel aux grandes aumônes. Les reliques revinrent toutes couvertes d'or ; on réédifia l'église. Depuis huit siècles le soleil, la pluie, la lune et le vent ont, par leur action, donné plus de caractère encore à ce magnifique monument de la grandeur et de la patience religieuses. On est frappé de prime abord par ce mélange de hardiesse et d'élégance, de force et de délicatesse qui forme si bien le caractère de l'architecture gothique ; mais, ce qui est presque une merveille de l'art, ce sont les trois ordres de l'architecture se rencontrant sur la basilique. Du reste, l'artiste va de merveille en merveille dans ce pèlerinage ; je cite au passage la lanterne, qui est d'une hardiesse et d'une légèreté admirables ; la belle perspective que forment les entre-colonnades, la forme ingénieuse des piliers, les ornements des chapiteaux et de la base des colonnes, la sculpture des chapelles et du portail, enfin, la splendeur des rosaces. Mais ce qui domine surtout, mais ce que vous ne trouverez à aucune cathédrale du monde chrétien, ce sont les quatre tours qui se perdent dans les nues comme des lambeaux de guipure. C'est un tour de force du génie architectural ; Orphée n'eût pas mieux fait par l'enchantement de sa lyre.

Barthélemy était de Laon ; les deux faces de son talent s'épanouissent dans tout leur éclat au milieu de la cathédrale ; il a peint deux Assomptions, l'une dans sa jeunesse, l'autre dans ses derniers jours ; dans la première, il y a des souvenirs de l'école de Boucher, les anges ressemblant beaucoup à des

Cupidons ; dans la seconde, c'est Greuze qui domine ; il n'y a pourtant pas là de *cruche cassée*. Barthélemy est un plus grand peintre dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu.

Il y a une autre église dont l'architecture a bien aussi ses curiosités, mais j'ai oublié de voir cette église. L'hôtel de la préfecture est un des plus agréables de la France. Il a pris la place d'une célèbre abbaye qui renfermait sept églises dans son enceinte. C'était la plus illustre communauté de femmes. La règle y prescrivait l'oraison perpétuelle : faire son salut en parlant toujours, c'était bien l'affaire des femmes. Du temps de sainte Saleberg, les trois cents religieuses de l'abbaye formaient sept chœurs, et dans les sept églises le service était célébré jour et nuit. Aujourd'hui, ce n'est plus tout à fait la même chose ; les préfets, au lieu d'y faire leur salut, y font leur chemin, plus ou moins, comme M. Desmousseaux (de Givré) ou M. Paulze (d'Ivoy). La bibliothèque, qui est profane et sacrée, sommeille là sous une belle couche de poussière, malgré le culte ardent du bibliothécaire. Près de la bibliothèque se trouvent pêle-mêle des archives précieuses, qu'on ne s'avisera jamais de consulter.

Mais, après la cathédrale, ce qu'il vous faut surtout voir à Laon, ce sont les promenades ; de toutes parts on domine un magnifique paysage. Au nord, vers la Flandre, on se croirait sur une falaise de Normandie ; c'est le spectacle fuyant de la mer, c'est l'horizon perdu, c'est l'infini. Au temps des moissons, les blés ondoient mollement comme les flots sur la mer calme ; le soleil, comme sur la mer, prodigue mille teintes changeantes qui vous éblouissent et achèvent l'illusion. Au midi, c'est le petit paysage picard et champenois : des prairies et des jardins potagers sur le premier plan ; des bois et des collines pour horizon ; de petites vallées capricieuses et des villages bien répandus ; des clochers dont l'ardoise brille au soleil, un vieux château sur la colline, comme le château de Presles ; un vieil arbre, qui fait le pendant : le tilleul de Martigny, né en 1540. Les alentours de Laon, surtout, sont semés de souvenirs d'art et d'histoire : Coucy-le-Château, Folembray, Prémontré, Lafère, Mont-Notre-Dame, Quierzy, Marchais, Notre-Dame-de-Liesse, Bruyères, Labove. Le château de Labove, qui fut un fort royaliste sous la Ligue, devint plus tard un domaine de la duchesse de Narbonne, et là, dans la solitude religieuse, les pauvres filles de Louis XV priaient Dieu pour les égarements de leur père, quand Mme Dubarry, tenant en main le sceptre de France, l'avait métamorphosé en flèche d'amour. Labove n'est plus qu'une ferme ; le foin a envahi les dernières sculptures, hormis pourtant celles qu'un sculpteur sur bois de nos amis, Nicolas Maillefer, a transportées dans l'église de Bruyères. Non loin de Labove, on peut voir les ruines gigantesques du château de Belzunce (Neuville), où la célèbre Mme d'Epinay a plus d'une fois passé la belle saison, et le château de Pansy, qui n'est guère qu'un joli châtelet-Louis XV ; mais l'artiste n'a pas grand'chose à voir là. Un peu plus loin se trouve pittoresquement épanoui sur le bord de la montagne le joli château du Scellier (Martigny). En descendant à Chérét, on passe devant deux tourelles en portail où serpentent deux magnifiques ceps de vigne ; ç'a été une des retraites de Sully.

ARSÈNE HOUSSAYE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

THÉATRES.

NOUVEAU THÉATRE ITALIEN : Ouverture. — PALAIS-ROYAL : *Le Jettator.* — **PORTE-SAINT-MARTIN :** *Gabrina, ou la Chambre du Berceau.*



LA saison du théâtre Italien s'est ouverte le deux de ce mois dans la salle Ventadour. Après un assez long temps employé à examiner la nouvelle décoration de la salle, à scruter et à reconnaître les facilités de toute sorte offertes aux abonnés des loges et de l'orchestre, on s'est occupé du spectacle. On donnait *Sémiramide*, chantée par nos vieilles connaissances, Tamburini, Morelli, et Mmes Grisi et Albertazzi. La première de ces dames a été beaucoup applaudie, ainsi que Tamburini. Tous deux ont conservé leurs moyens, mais la vocalisation du *primo basso* nous a paru un peu alourdie. Mme Grisi a fait une ample récolte de fleurs dès le premier acte. Mme Albertazzi est toujours une fort jolie Arsace que nous voudrions voir un peu moins endormie. A cela près, tout s'est passé de manière à donner à chacun une de ces satisfactions douces et tranquilles dont on se laisse faire très-volontiers une habitude.

— Connaissez-vous une plus triste destinée que celle du *Jettator*, cette personnification italienne du mauvais œil, qui joue un si grand rôle dans les traditions superstitieuses des populations méridionales ? Si le malheureux arrive dans un village, une épidémie se déclare ; s'il passe sur un pont, le pont s'écroule derrière lui ; s'il touche à une fleur pleine de séve et de vie, on voit tout aussitôt la fleur se dessécher et mourir ; s'il regarde une fraîche et rose jeune fille, bientôt les joues de la jeune fille se flétriront, et son amoureux passera fièrement à côté d'elle, sans daigner lui jeter un regard de pitié ; s'il rencontre un voyageur en chemin, malheur au voyageur, car il sera surpris par l'orage et inévitablement noyé dans le torrent furieux. Le *Jettator* est la victime innocente d'une étrange fatalité ; c'est le Juif-errant maudit de Dieu et des hommes, le paria de l'opinion publique, l'homme qui vit solitaire et que nul n'approche sans un profond sentiment d'effroi ; il n'a plus d'amis en ce monde ; on l'évite comme un lépreux ; se trouve-t-il sur le pont d'un vaisseau à l'heure de la tempête, on le jettera impitoyablement dans les flots pour échapper aux horreurs du naufrage. Les Italiens croient au *Jettator*, comme les lazzaroni de Naples aux larmes de saint Janvier, et les Allemands aux danses nocturnes des Wilis. Pris au sérieux sur des scènes plus mélodramatiques, le *Jettator* ne pouvait être, au théâtre du Palais-Royal, qu'un élément comique, et les au-

teurs ont tiré un assez bon parti de cette populaire donnée. L'action se passe à Monte-Lupo, dans le grand-duché de Toscane, entre deux Français et deux Italiennes, un jeune peintre du nom d'Hector, son ami Arthur, une vieille comtesse et sa jolie nièce Lydia. Le peintre, introduit, grâce à un service rendu, dans le château de la dame, s'est instantanément épris de la riche dot de la gracieuse Lydia; mais on annonce la prochaine arrivée d'un fiancé; comment éloigner cet importun rival? Le moyen est facile: Hector exploitera la crédulité de son hôtesse et le fera passer pour un *Jettator*. En effet, à peine le prétendant a-t-il fait son apparition dans la localité, que la madone tombe de sa niche dans la rue, les sonnettes du château s'agitent ou se brisent toutes seules; les meubles dansent sur les parquets, et les vases du Japon se précipitent du haut de l'étagère. Le futur époux n'est autre que l'ami Arthur; mais qu'importe? la lutte est engagée, et l'artiste veut à tout prix chasser le nouveau Pourceaugnac; tout le village est donc en émoi; le barigel a rassemblé tous les habitants du pays, armés de fourches et de bâtons; la comtesse et sa nièce s'éloignent avec terreur du jeune homme; on se cache à sa vue; on lui adresse de vives apostrophes, on lui montre les cornes, pour conjurer sa redoutable influence, et ce n'est qu'à grand'peine que le malheureux parvient enfin à deviner le mot de cette singulière énigme, ainsi que l'auteur d'une mystification si peu prévue. Mais une fois instruit, il ne tarde pas à prendre une revanche éclatante; d'abord il se met à casser vases et meubles, étagères et serres chaudes, à tout bouleverser dans le château. Hector et la signora s'empressent d'accourir, et le premier, qui n'est qu'un sot peureux, ne peut s'expliquer la mystérieuse cause de ces accidents nouveaux qu'il n'a pas préparés; Arthur s'excuse sur la fatalité et crie à l'épidémie; l'artiste et la vieille dame se laissent aisément persuader qu'ils en sont attaqués; l'épouvante est au comble; les visages pâlissent; puis, lorsque Arthur s'est suffisamment amusé de leur frayeur comique, il dévoile la perfidie de son ami, qui ne se faisait aucun scrupule, dans une de ses lettres, d'appeler la nièce une niaise, et la tante une méchante caricature; l'épidémie n'existe que dans les imaginations crédules; le *Jettator* n'est qu'une supposition intéressée. Hector reçoit donc poliment son congé et repart, comme il était venu, le sac sur le dos; Arthur épouse Lydia, qui mérite bien qu'on s'intéresse à elle, sous les traits de Mlle Camille Dorsy. La pièce est remplie de situations heureuses; elle est menée avec une adresse rare et une gaieté de bon aloi; l'acteur Ravel joue fort rondement le rôle d'Hector. On a nommé MM. Dumanoir, Marc-Michel et Em. Gonzalès.

— Les substitutions d'enfants ne sont pas chose neuve au théâtre; mais de ce qu'elles sont tombées dans le domaine commun, il suit nécessairement qu'elles appartiennent de droit au premier occupant, et que la donnée fondamentale de *Gabrina, ou la Chambre du berceau*, est le plus légitime des emprunts. Souverain faible et facile aux influences, princesse ambitieuse et sans cœur, mère méconnue, plat bouffon de cour sous l'habit d'un marquis, traître astucieux et habile, serviteur vertueux et fidèle, rien ne manque à ce drame, assez bien constitué, ce nous semble, pour vivre longuement. Nous sommes à Parme, vers le commencement du dix-septième siècle, à en juger par le style des décors; un enfant vient de naître au grand-duc, et sur cet enfant si frêle et si délicat, issu de la plus maigre des princesses, repose tout l'avenir du pays; à lui un jour, et bientôt peut-être, la couronne, si toutefois il échappe aux atteintes meurtrières du traître Francesco; car son père Ranuzzio est condamné à mourir jeune. Ce Francesco est un franc coquin, soldat de fortune, qui s'est élevé par la flatterie et par l'intrigue jusqu'au rang de connétable, et qui aspire hardiment à recueillir, avec l'aide de l'armée, la succession du grand-duc : ces sortes d'événements, on le sait, ne sont pas rares dans l'histoire de l'Italie. Une vieille coutume veut que l'héritier du grand-duc soit gardé la première nuit par un soldat des gardes et que nul n'approche de son berceau. Francesco gagnera le soldat : il a déjà corrompu le médecin, et l'enfant est si frêle! heureusement il a compté sans la fidélité de la sentinelle préposée à la garde de l'illustre rejeton de Ranuzzio, et qui s'appelle Conrad. Ce soldat, le plus brave de l'armée, est près de se marier avec une orpheline, la fille d'un de ses camarades, qui lui a été léguée et qu'il aime; il ira la retrouver le lendemain à San-Severino, où elle doit l'attendre. Mais une femme se présente tout à coup à lui, dans le palais, où elle s'est introduite, grâce à la comtesse de Pontremoli, sa protectrice : c'est sa fiancée Gabrina; Gabrina, qui se jette à ses pieds, qui lui avoue son amour pour un officier inconnu, son mariage secret et la naissance obscure d'un enfant, qui repose là dans un appartement voisin; Gabrina reconnaît le grand-duc lui-même dans son mystérieux époux, et le connétable dans l'ami perfide qui l'a fait reléguer dans un château éloigné. Que faire? la publicité a manqué à son union avec Ranuzzio, et la loi ne reconnaît pas les mariages de ce genre, ce que nous soupçonnons fort les auteurs d'avoir inventé pour les besoins de leur drame. Une autre femme a pris sa place dans le lit du grand-duc; l'enfant de cette femme usurpera la couronne du sien. Gabrina soulève machinalement la portière de la *chambre du berceau* : ô surprise! le fils de la princesse Mathilde est mort, et bien mort; alors une idée merveilleuse surgit dans la tête de la paysanne de San-Severino; elle va à la hâte chercher son enfant plein de vie, et le substitue sans remords à celui de sa rivale, grâce à la complicité de Conrad; et lorsque Francesco arrive, la race des grands-ducs de Parme est sauvée; le jeune héritier de la couronne est gros, gras et vermeil, et l'on comprendra sans peine l'étonnement de la cour à la vue du petit prince né de la veille, qui paraît bien avoir six mois et qui les a en effet. Les projets du traître sont forcément ajournés; Conrad présente Odoard au peuple assemblé, et les acclamations éclatent. Ce premier acte est semé d'incidents bien amenés, et prouve chez les auteurs du drame une grande entente de la scène et une rare habileté.

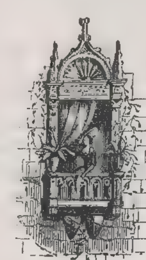
Au second acte, dix-huit ans se sont écoulés; le grand-duc est mort; Conrad est devenu capitaine des gardes; le connétable a vieilli, mais il est plus que jamais en faveur; Gabrina a disparu; la princesse Mathilde gouverne l'État au nom de son fils; elle a pris un raisonnable embonpoint, elle si débile dans sa jeunesse, et sa régence expire le lendemain. Conrad pleure la mort de Gabrina, qui est sur le point de reparaître, car l'am-

bition du connétable s'est montrée plus active que la vieille amitié du capitaine des gardes, et il a retrouvé les traces de la véritable mère d'Odoard. Le méchant Francesco a su que Ranuzzio, à son lit de mort, avait reconnu sa première épouse et déposé entre ses mains un écrit qui attestait ses droits à la maternité; et comme la loi ne tient compte que des mariages publics, le traître espère que la reconnaissance de Gabrina par son fils sera le signal de la chute du jeune grand-duc, déclaré illégitime et dépossédé ensuite par l'armée. Il révèle donc à Odoard le mystère de sa naissance, et celui-ci s'applaudit de cette découverte qui lui explique son aversion instinctive pour sa prétendue mère; Gabrina paraît à son tour; ses cheveux ont blanchi dans la douleur, mais tout est oublié, car elle va presser son enfant dans ses bras; une porte s'ouvre, et l'implacable régente se montre à elle, armée de toute la sévérité d'un pouvoir ébranlé; elle menace Gabrina de la faire chasser du palais; alors celle-ci se révolte; elle montre le précieux écrit de Ranuzzio, qui légitime ses prétentions, et Mathilde se tait; elle ne cherche pas à anéantir cette preuve irrécusable des droits de la paysanne; elle ne la fait pas fouiller et dépouiller par ses gardes. Les menées du connétable prospèrent donc; le dénouement de sa perfidie approche, l'heure de la reconnaissance filiale va sonner, lorsque le capitaine Conrad vient encore se jeter au travers des trahisons; il avertit Gabrina du péril, et celle-ci, sommée de prouver sa maternité, hésite, pâlit, et déclare enfin devant toute la cour qu'elle a menti. Le traître s'était porté garant de la vérité du fait sur sa tête; il est saisi et entraîné avec elle; la mort sera le prix de ses assertions calomnieuses; Odoard jette une terrible malédiction à sa mère.

Au troisième acte la régente a repris tout son empire, et son fils va lui abandonner pour quelque temps encore l'exercice du pouvoir. Le grand juge paraît et vient demander la confirmation de la sentence rendue contre Francesco et Gabrina. Alors le capitaine Conrad se précipite aux genoux de son maître et réclame en pleurant la grâce de cette femme; Odoard le repousse sur les instigations de Mathilde. C'en est fait, la justice aura son libre cours; le fils aura signé l'arrêt de mort de sa mère; l'heure du supplice approche, et nul moyen ne reste à Conrad pour en appeler une dernière fois à la clémence du jeune grand-duc, car il est parti pour son palais d'été. Mais le hasard est un grand maître; on va proclamer du haut du balcon du palais la nouvelle de la prolongation de la régence; Conrad, en sa qualité de doyen des capitaines, réclame cet honneur, et s'écrie à voix haute que les jours de la régence sont expirés. Alors le bourdon de la cathédrale retentit; le grand-duc accourt pour punir cet acte de rébellion; le capitaine demande un entretien secret, et la cour se retire. Gabrina, à qui la douleur a fait perdre la raison, est amenée en présence de son fils, et tout aussitôt commence une scène de folie des plus délicates et des plus hasardées. Qu'il vous suffise de savoir qu'Odoard reconnait sa mère, que celle-ci recouvre l'esprit à la vue de la chambre du berceau, que le connétable s'est échappé de prison, qu'il a soulevé l'armée, et qu'il semble toucher au but de son ambition, lorsque le fidèle capitaine l'étend d'un coup de feu à ses pieds. Ainsi finit ce drame bien composé, en dépit de quelques maladresses aux deux derniers actes, et qui est conduit jusqu'au bout avec une verve soutenue. La débutante, Mme Meynier-Cartigny, a peu de moyens et peu de voix, mais elle montre d'excellentes intentions. Jemma a rempli le rôle de Conrad avec son exagération habituelle, mais avec une énergie et une franchise dont il faut lui savoir gré. On a nommé, au milieu des applaudissements, MM. Alboize et Paul Foucher.

NOUVELLES D'ART.

Monuments historiques : Circulaire de M. le ministre de l'intérieur. — Statuettes de M. J. Debay : le Tourment du Monde et le Repos du Monde. — Commandes du ministère. — M. Ingres.



Il ne s'agit plus de manifester une admiration stérile pour les monuments de notre histoire nationale; à l'heure qu'il est, l'État s'occupe d'organiser leur conservation et leur entretien; déjà, par toute la France, on restaure, on consolide les magnifiques édifices qui témoignent de la grandeur des luttes et des croyances du passé. Dieu merci, nous n'avons plus à déplorer les ruines et les dévastations, notre tâche est devenue plus attrayante et plus active; l'impulsion est donnée, et chacun s'y associe dans la mesure de ses moyens, dans la sphère plus ou moins étendue de sa légitime influence. M. le ministre de l'intérieur vient d'adresser à ce sujet, à MM. les préfets des départements, une circulaire qui prouve toute sa sollicitude éclairée pour les intérêts de l'art, et qui mérite de notre part les éloges les plus chaleureux et les plus sincères. C'est ainsi, en prenant noblement l'initiative, en encourageant le zèle des fonctionnaires publics, en intéressant les autorités locales et les sociétés savantes de la province, à cette œuvre de conservation, que l'on parviendra à sauver de l'oubli, et par suite de la destruction, tous les beaux spécimens d'architecture antique et du Moyen-Age épars sur toute la surface de la France. Voici la lettre de M. le ministre de l'intérieur :



« Monsieur le préfet, je vous adresse la liste des monuments historiques qui ont été provisoirement classés dans le département de....., par la commission attachée au ministère de l'intérieur pour délibérer sur toutes les affaires qui dépendent de ce service.

« Veuillez vous entendre avec les correspondants du ministère de l'intérieur, les sociétés savantes et les architectes du département, pour y proposer les rectifications et les additions que vous jugerez convenables. Ces modifications devront être accompagnées des pièces réclamées par ma circulaire du 19 février dernier. Elles seront examinées par la commission, et, sur son avis, j'arrêterai définitivement une liste à laquelle ne pourront être ajoutés que des édifices dont l'intérêt, jusqu'alors méconnu, me serait signalé par la suite.

« Veuillez, en outre, dès à présent, faire savoir aux maires

des communes dans lesquelles se trouvent des monuments historiques, que ces monuments ne peuvent subir aucune modification sans que le projet m'en ait été adressé et ait reçu mon approbation. Si les édifices appartiennent aux communes, il importe qu'ils ne puissent être restaurés, vendus ou démolis que sur mon autorisation; s'ils appartiennent à des particuliers, vous devez être informé quand les propriétaires seront dans l'intention de les restaurer, de les vendre ou de les démolir, et m'en prévenir en temps utile pour que l'État puisse s'en rendre acquéreur, lorsque la situation du crédit le permettra. Si les prétentions des propriétaires étaient exagérées, il y aurait lieu de recourir aux dispositions de la loi sur l'expropriation pour cause d'utilité publique.

« Il convient aussi que je sois informé annuellement de l'état de ces monuments, des travaux nécessaires pour leur consolidation et leur restauration complète, ainsi que des ressources locales dont vous pouvez disposer à cet effet. Veuillez, en conséquence, me renvoyer le tableau ci-joint avant la fin de novembre, après en avoir fait prendre copie, remplir les dernières colonnes, et ajouter vos observations sur les modifications et additions que vous croyez pouvoir y proposer. Les édifices diocésains ne sont compris que pour mémoire sur cette liste, un crédit spécial étant affecté pour leur entretien au budget du ministère des cultes.

« Agréez, etc. Signé N. Duchatel. »

— Il faut, à notre avis, qu'un artiste ait donné de solides preuves de talent, soit entré dans de sévères études, possède toutes les ressources de la pratique avant qu'il ose aborder des compositions où la science marche de pair avec l'esprit. M. Antonin Moine, qui se plaît à modeler tant d'aimables caprices, tant d'amoureuses fantaisies, ornements de nos salons et de nos boudoirs, a acquis ce droit de bourgeoisie et de fécondité par l'expérience qu'il avait de la grande sculpture. M. J. Debay, qui, à l'exemple de M. Moine, possède une réputation établie sur des ouvrages de style et de conscience, a pu sacrifier, lui aussi, au goût de notre époque pour les statuettes. Ce n'est donc pas sans avoir passé par bien des transitions qu'il a suivi la pente commune. On se souvient de ces deux charmantes figures d'enfants, de ces deux Amours exécutés en marbre et de grandeur naturelle qui s'appelaient, l'un *le Tourment*, l'autre *le Repos du monde;* celui-ci bandant son arc avec un malin sourire, celui-là plein de nonchalance, qui se donne le passe-temps de cracher dans la mer pour faire des ronds. Quoique nous ayons déjà constaté à plusieurs reprises le mérite de ces deux statues, qui rappellent la grâce antique unie à la finesse de modelé de François Flamand, nous avons pris plaisir à revoir ces deux spirituelles personnifications de l'Amour qui n'ont rien perdu à se montrer plus petites. Quand nous avons reproduit, par la jolie gravure de M. Dien, *le Tourment du monde*, nous faisions, à part nous, un souhait que M. J. Debay songeait déjà à réaliser en exécutant une réduction de ses deux figures. Le sculpteur les a posées sur des socles élégants, ornés aux quatre angles de petits Amours dans les attitudes les plus variées et les plus gracieuses. C'est une bonne fortune pour le moulage d'avoir à populariser le succès d'une œuvre d'art si attrayante et si bien entendue comme ornement de console ou de cheminée.

— M. le ministre de l'intérieur a commandé un tableau d'église à M. Wachsmut, et à M. Duval-Le-Camus fils, une copie de la *Prise de Saint-Omer* d'après Vandermeulen; il a nommé M. Visconti architecte des fêtes et cérémonies publiques, et les précédents de cet habile artiste légitiment pleinement le choix ministériel.

— Ajoutons, et c'est là une nouvelle qu'on nous saura gré d'avoir recueillie, que les arts n'ont point été oubliés aux fêtes de Compiègne, et qu'ils y ont été dignement représentés par l'un des plus illustres artistes de ce temps-ci, M. Ingres, appelé seul par le roi à cet honneur.

ALBUM DE L'ARTISTE.

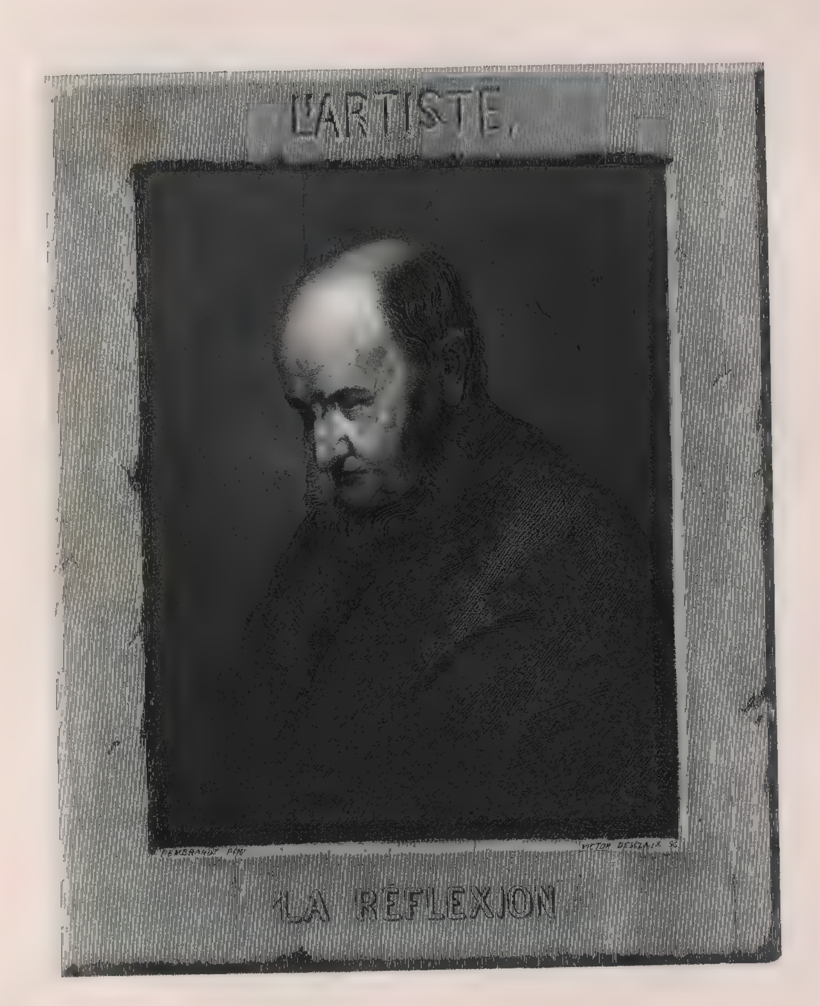
La Réflexion.



Si le tableau original n'est pas de Rembrandt, au moins en accuse-t-il pleinement le caractère et la vigueur ordinaires; l'authenticité en est douteuse, et nous n'entendons nullement garantir la signature de l'illustre artiste provisoirement apposée au bas de cette planche; mais quel que soit l'auteur de cette tête exécutée à la façon des grands maîtres, le nom respecté du grand peintre hollandais ne s'en amoindrira pas, et il n'eût sûrement pas désavoué, même au meilleur temps de sa floraison artistique, une semblable création. Voyez en effet ce personnage aux traits si mâles et si fermement accentués. Est-ce un de ces savants du seizième siècle, qui pâlissaient sur un passage d'Aristote, ou sur un chapitre des Pères de l'Église, et dont l'érudition était si universellement vénérée? Est-ce un moine songeant, dans le fond du cloître, aux redoutables mystères de l'autre vie? Est-ce un homme d'État qui rêve à l'abaissement de la monarchie de Louis XIV, ou bien tout simplement un riche négociant d'Amsterdam calculant les profits espérés d'un voyage aux Grandes-Indes? La réflexion est profonde, le regard est fixe et absorbé; la bouche est pleine de finesse, le chef complétement dépouillé; des rides fortement accusées sillonnent le visage, encore encadré dans une barbe épaisse et touffue. La tête se détache vigoureusement sur un fond noir; le vêtement est sombre et d'une simplicité majestueuse; les oppositions hardies, dont Rembrandt a tiré un si grand parti, produisent ici un très-heureux effet. M. Victor Desclaux a gravé cette œuvre d'origine douteuse, mais de haute valeur, avec une fermeté et une délicatesse de touche que l'on appréciera facilement; le trait est gras et fin; tous les accidents du visage ont été habilement rendus; le jeu de la lumière et des ombres est traité avec une adresse de main et un relief qui prouvent, chez M. V. Desclaux, une étude patiente et sérieuse des grands maîtres du clair-obscur.






L'ARTISTE.
REMBRANDT PIN
LA RÉFLEXION

Expositions

DANS LES DÉPARTEMENTS.

STRASBOURG.



ES cinq villes de France et d'Allemagne, Mayence, Darmstadt, Carlsruhe, Manheim et Strasbourg, qui prennent une part active aux pèlerinages artistiques institués par l'*Association rhénane*, la capitale de l'Alsace a été la dernière en date cette fois, et son exhibition annuelle a eu lieu tout récemment sous les auspices de la Société locale des Amis des Arts, qui persiste généreusement, et en dépit des entraves de tout genre, dans la noble mission qu'elle s'est imposée. Bien qu'enrichi de tous les ouvrages achetés dans les diverses haltes de cette longue et intéressante tournée, comme de la plupart de ceux qui n'avaient point eu jusque-là les honneurs d'une distinction pécuniaire, le salon de Strasbourg a été assez pauvre cette année, et il est resté, selon l'habitude, livré à l'influence presque exclusive des peintres allemands. Il semblerait en effet, à voir le peu d'empressement et la paresse obstinée de nos artistes nationaux, que Strasbourg ait cessé d'être une cité française, que la chance d'une publicité fort étendue ne puisse balancer les hasards du voyage, et que ce marché nouveau, pour nous servir d'une expression commerciale, ne vaille pas la peine d'un dérangement. Cependant l'Association rhénane n'a point été créée dans un intérêt purement germain; elle n'a été guidée, dans l'organisation de ses statuts, par aucune préoccupation mesquine; elle a ouvert une large voie à la concurrence des écoles rivales; la Société de Strasbourg a même, par sympathie et par esprit de nationalité, adressé un appel spécial aux productions regnicoles. Il y a là cinq expositions successives, fondées et attentivement suivies par des hommes d'intelligence et de cœur, qui ne négligent rien, dans les limites de leur cercle d'action, pour s'assurer le concours de tous les artistes de talent et qui ne sont, en général, guidés par aucune autre passion que celle de l'art. Leurs ressources n'ont pas encore eu le temps de s'établir dans des conditions régulières, et leur budget annuel n'a pas atteint le terme de son développement normal; l'Association, formée dans le but de suppléer par le grand nombre à l'insuffisance des fortunes privées, a le droit d'espérer grandement en l'avenir; toutefois, depuis quatre ans que la ville de Strasbourg s'est décidée à entrer dans cette ligue si utile à l'encouragement des arts, il a été dépensé, pour l'acquisition de 345 ouvrages, la somme assez considérable assurément de 145,385 fr., dont la répartition s'est faite fort inégalement entre les différents centres de l'union. Carlsruhe, qui est la résidence habituelle du grand-duc de Bade et de sa cour, figure dans ce chiffre total pour 50,660 fr.; Strasbourg, pour 35,250 fr.; Manheim, pour 25,595; Darmstadt, pour 18,225 fr.; Mayence, enfin, pour 15,855 fr.; et c'est à peine si, malgré sa fécondité et son éclat européen, l'École française représente la septième partie dans cette longue liste d'achats. En outre, il a été employé en exécution d'objets d'art distribués chaque année aux membres des sociétés 152,915 fr.; ce qui fait un total de 298,300 fr., sans parler des sommes votées à titre d'encouragements directs ou pour souscriptions en faveur de certains artistes. Certes, c'est là un résultat assez brillant et qui mériterait bien qu'on y regardât à deux fois, de ce côté-ci du Rhin, avant de se retrancher dans une inaction dédaigneuse, et qu'on cherchât au moins à disputer la prépondérance aux peintres de Munich et de Dusseldorff, dont les œuvres abondent aux expositions de l'Association rhénane. D'où vient donc cette singulière incurie des facilités d'écoulement et des moyens offerts d'échapper à l'encombrement de la production dans les ateliers de Paris? de l'ignorance peut-être et de l'insouciance usuelle des artistes; peut-être aussi cette absence systématique des noms parisiens tient-elle à une cause plus sérieuse, la prédisposition égoïste de quelques-uns des membres permanents de l'Association et de la plupart des preneurs d'actions donnant droit aux bénéfices du tirage, à chercher plutôt une occasion commode d'acquérir à vil prix des ouvrages d'art qu'une satisfaction désintéressée. Or, s'il en est réellement ainsi, si un sentiment étroit et peu digne porte les souscripteurs à favoriser la vente de compositions médiocres, dont le bon marché permet d'augmenter le nombre des achats et de multiplier les chances de gain individuel, si ce motif a pu légitimer le dédain calculé de nos artistes pour ces exhibitions lointaines, nous ne saurions formuler un blâme assez sévère contre cette déplorable manière de comprendre la popularisation de l'art, contre cette tendance à la spéculation qui fait protéger la médiocrité aux dépens du talent, et qui nuit



étrangement aux progrès de l'Association rhénane. Que chacun, en vertu d'une cotisation annuelle peu élevée, soit fort aise d'influer sur les délibérations de la Société dont il se fait recevoir membre, ou que, moyennant une simple action de 5 fr., il espère gagner un objet de prix, rien de mieux ; mais encore faut-il concilier ces préoccupations personnelles avec les véritables intérêts de l'art, sous peine d'encourir les justes reproches de l'opinion publique, qui n'auront pas à atteindre toutefois le comité d'administration de la société des Amis des Arts de Strasbourg, dont nous savons tout l'infatigable dévouement et tous les généreux efforts.

L'exposition de Strasbourg ne comptait donc point dans son sein de grandes toiles, et on le comprendra facilement d'après ce qui précède, mais elle renfermait quelques tableaux de genre, et bon nombre de paysages d'outre-Rhin. On remarquait la *Nina attendant son bien-aimé*, de M. Cassel, dont nous avons rendu un compte élogieux, dans notre critique du salon de 1841, et dont nous donnons aujourd'hui la gravure ; une *Femme de Caraffa*, par M. Bouterweck ; *Albert Durer dans son atelier*, par M. Renoux ; des *Bandits surpris*, par M. Elmerich ; une *Vue prise à Margency*, un *Souvenir du Jura*, ainsi que deux aquarelles par M. Justin Ouvrié ; un *Combat naval*, des *Vues des falaises de Dieppe*, d'*Antibes*, des *falaises de Gênes*, par M. Garnerey ; la *Laitière et le pot au lait*, par M. Vallou de Villeneuve ; l'*Intérieur d'un chalet de Brientz;* une *Grecque*, par M. G. Mailand ; un *Paysage*, par M. Jules André ; et c'était là toute la part de la grande ville au salon de Strasbourg, si l'on excepte quelques compositions obscures. M. Finart avait envoyé, de Voiseron, un *Paysage avec animaux*, et M. Laurasse représentait l'École de Lyon avec son tableau du *peintre Terburg en Espagne*. M. L. Somers, d'Anvers, qui n'a jamais manqué à une seule des exhibitions de l'Association rhénane, avait là deux toiles de chevalet, une *Famille de paysans chantant* et des *Brigands en embuscade*, dont on ne saurait méconnaître la vérité de mouvement et le naturel dans l'expression des physionomies, mais qui ne sont toujours que des reproductions de ses précédentes œuvres. La *Famille de l'Oberland bernois sans abri*, par M. R. Durheim, à Bâle, est un sujet triste, dont le dessin est assez correct, mais qui laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la couleur. Le faire est maniéré dans la *jeune Fille regardant baigner un enfant*, et dans la *Mère jouant avec ses enfants*, par M. G. Voelker, de Munich. La *Vue intérieure du dôme de Milan*, par M. Carlo Gilio, de Venise, rappelle singulièrement celle de M. Sebron, qui a figuré avec honneur dans les galeries du Louvre. Sous le titre du *Printemps*, M. Grund, de Carlsruhe, avait esquissé deux charmantes têtes d'enfants dans un style élégant et moelleux. L'*abbé Paulin donnant sa bénédiction au dénonciateur de son père*, par M. Moritz fils, à Neuchâtel, est une scène habilement traitée et remplie de détails heureux. L'*Épisode de la bataille de Wagram*, par M. F. Dietz, de Carlsruhe, est une composition pleine d'action, mais aussi d'erreurs de dessin et d'inexpériences historiques ; l'Empereur n'a point de noblesse, les uniformes n'ont pas une coupe bien française ; Murat, que l'on aperçoit dans le fond, n'offre point cette grâce et cette prestance, dont l'effet était si merveilleux en un jour de bataille. Ajoutons l'*Intérieur tyrolien*, de M. Artaria, de Dusseldorff ; un *Intérieur d'église gothique*, par M. Mathieu, de Manheim, et *Tabitha ressuscitée par saint Pierre*, une assez grande toile religieuse de M. Weiser, d'Anvers, dont le sujet a été choisi par la Société de Carlsruhe, et qui concourt pour le prix de 2,160 fr. institué par elle.

L'exposition de Strasbourg était assez riche, avons-nous dit, en paysages, et les acquisitions de la Société des Amis des Arts vont le prouver tout à l'heure. La *Soirée sur le lac de Chiem*, par M. Haushofer, à Munich, révèle un certain mérite d'arrangement et une habileté réelle dans la distribution de la lumière ; l'exécution en est molle, et la couleur généralement fort hasardée. Les *Environs d'Ischel*, en Autriche, par M. J. Mohr, encore à Munich, représentent à merveille le véritable faire de l'École bavaroise ; l'aspect en est riant, et les détails abondent ; le ruisseau, sur lequel se penche un chêne immense et trop lourd, est rendu avec simplicité. Le *Paysage* de M. L. Dubourg, à Amsterdam, est rempli de fraîcheur, et atteste une touche facile. La *Ruine sur le Mont-Tonnerre*, par M. J. Lange, à Munich, accuse un soin par trop minutieux dans le dessin des herbes et des bruyères desséchées ; le ton en est rougeâtre, mais les rochers sont traités avec une hardiesse rare. Le *Paysage* de M. J. Mosbrugger, à Constance, montre des contours arrêtés avec trop de crudité, peu de fini et de relief, une couleur bleuâtre, qui ne s'harmonise nullement avec les reflets rouges, dont il a entouré les cimes de ses montagnes. Le *Site montagnard couvert de rochers*, de M. A. Becker, à Darmstadt, est une composition assez originale, qui offre un contraste assez bizarre entre les aspérités du premier plan et la plaine du fond, où coule paisiblement le fleuve. La *Vue prise dans l'Oberhaslithal*, par M. H. Schilbach, à Darmstadt, présente un ensemble assez satisfaisant, tout en péchant par l'uniformité et l'incorrection des détails. La *Bruyère* de M. Schleich, à Munich, laisse apercevoir un ciel d'une légèreté extrême et des troupeaux bien groupés au milieu du paysage. La *Forêt*, de M. Fohr, est celui de tous les envois de Munich qui a recueilli le plus de suffrages ; tout y semble fait de premier jet et sans labeur ; le peintre a bien senti tout le velouté du feuillage ; le marécage reflète les nuages, et le soleil se joue fort heureusement à travers les éclaircies du bois. Citons encore la *Fenaison*, par M. H. Kauffmann, à Hambourg ; la *Vue de Florence*, par M. J.-N. Ott, à Munich ; la *Vue prise dans l'Oberland bavarois*, et les *Environs de*

la Lahn, par M. H. Rosenkrantz ; les *Ruines d'un couvent dans la montagne*, et le *Site pris sur les bords du Rhin*, par M. C. Metz, à Francfort-sur-le-Mein ; la *Vue d'une forêt en Hollande*, par M. Aschenbach, à Dusseldorf; le *Paysage par un temps brumeux*, et les *Marécages*, effet de soleil couchant, par M. A. Seidel, à Munich ; la *Forêt au bord de l'Aarensée, en Suède*, et l'*Effet du matin*, de M. A. Kauffmann, à Hambourg ; la *Vue prise dans la vallée d'Épierres, près de Cerdon en Bugey*, par M. A. Viot, élève de M. Calame de Genève ; le *Soleil couchant*, la *Vue prise sur le chemin de Ribeauvillé*, et le *Moulin* de mademoiselle Strubberg ; un *Paysage* et le *Steinberg dans la Ramsau*, par M. N. de Fréville, à Munich ; le *Château de Rheinstein*, par M. Breslauer, à Dusseldorff ; le *Commencement d'orage sur le lac de Genève*, et la *Vue prise sur la route du Simplon*, par M. H. Millenet. Nous ne saurions également passer sous silence le *Jardin public, près de Berlin*, et l'*Épisode tiré du cœur du Mid-Lothian de Walter Scott*, deux gracieuses aquarelles de madame Seiffarth, à Dresde; un vigoureux *Paysage*, aquarelle de M. Laurent Pelletier, de Metz, et l'*Apothéose de sainte Catherine*, ce magnifique vitrail de M. Maréchal, dont nous avons fait, il y a quelques mois, une analyse détaillée.

On le voit, Paris compte pour peu de chose dans cette exposition, et la Germanie prédomine. La ville de Strasbourg elle-même n'a guère fait preuve de fécondité, et les exposants indigènes ont été rares. C'est qu'en fait de peintres, elle ne possède guère que M. Guérin, qui s'est tenu à l'écart ; M. Merglé, un élève de M. Ingres, primitivement statuaire, et qui travaille en ce moment à un tableau colossal ; M. Klein, artiste mystique, qui l'an dernier avait au salon du lieu une *Descente au tombeau*, dont on a fait l'acquisition pour la cathédrale; M. Naffner, un jeune homme qui a peu d'étude et qui copie Decamps; M. Flaxland, qui semble vouloir imiter Léopold Robert, et qui a donné, cette fois, un *Cimabué et Giotto*, dans lequel on rencontre, au milieu de nombreuses incorrections, des qualités réelles ; M. Petitville, qui a esquissé une *Vue de Strasbourg* (*ancien pont du corbeau*), sorte d'aquarelle à l'huile, dont la scrupuleuse exactitude est le principal mérite; et M. Zerr, dont les élégants portraits au pastel ont trouvé partout faveur. En sculpture, Strasbourg nomme avec orgueil M. Ph. Grass, dont elle a accueilli avec enthousiasme la statue d'*Icare*, et qui s'était fait représenter à l'exhibition du lieu par une réduction de cet ouvrage, par un *Cheval* et deux *médaillons en bronze*, neuf *médaillons en plâtre* d'une ressemblance parfaite et d'une exécution hardie, puis un *bas-relief* renfermant quatre jeunes filles heureusement groupées, et toutes charmantes dans les diverses expressions de leurs physionomies. On distingue encore M. Kirstein, dont le bas-relief en marbre de cette année, *Jésus-Christ bénissant les enfants*, n'est guère à la hauteur de la réputation locale de l'artiste, car les proportions n'y ont point été observées, la figure du Sauveur est loin d'avoir une expression noble et divine, et les enfants ne respirent ni la naïveté ni l'enjouement du jeune âge; puis M. Bayer, un tout jeune homme plein d'avenir, auquel il ne faudrait que quelques années d'un travail assidu.

Le comité de la Société des Amis des Arts, chargé des acquisitions, a fait rigoureusement son devoir dans les étroites limites de son maigre budget. Il a acheté le paysage-aquarelle de M. Pelletier, les *Marécages* de M. Seidel, la *Vue de Strasbourg*, par M. Petitville, le *Paysage* de M. Mosbrugger, la *Forêt* de M. Fohr, l'*Épisode de la bataille de Wagram*, par M. Dietz, la *Famille de paysans chantant* de M. Somers, le *Paysage* de mademoiselle Strubberg, ceux de MM. de Fréville et Viot, et la réduction d'*Icare*, par M. Grass. C'est peu, sans doute, mais ce sera beaucoup, si l'on considère l'abandon absolu dans lequel la Société a été laissée par ceux qui auraient pu venir à son aide, et contribuer aux achats dans une proportion notable. La ville, qui seule serait en mesure d'attirer aux expositions locales des œuvres remarquables, et qui n'aurait point à satisfaire l'avidité de certains sociétaires, refuse depuis deux ans tout concours et toute subvention, et ne fait même pas l'aumône d'une obole. La liste civile, qui s'était inscrite au chapitre des encouragements, n'a daigné envoyer aucun secours, et ne figure que pour mémoire dans l'énumération des recettes. M. le ministre des travaux publics, en passant par Strasbourg, lors de la brillante inauguration du chemin de fer, avait rapidement visité l'exposition et promis quelques fonds sur les ressources disponibles de son département ; mais il semble à cette heure l'avoir complétement oublié. Est-ce donc la faute de la Société des Amis des Arts, si elle ne rencontre partout qu'une déplorable indifférence, au lieu d'une chaleureuse sympathie, si la pénurie des exposants la force de répartir constamment ses modestes faveurs sur les mêmes têtes, si le conseil municipal ne comprend qu'à demi la nécessité d'encourager les Beaux-Arts? Est-ce la faute de l'Association rhénane, si la pénurie de concurrents l'oblige à discuter aujourd'hui la question du maintien des concours annuels? L'art est un grand seigneur avec lequel il faut en agir noblement, sous peine d'insuccès; la lésinerie le frappe d'impuissance; l'absence d'émulation arrête court ses progrès. Il n'y a chance de prospérité pour lui qu'à la condition d'une libéralité tout à fait royale, et d'une généreuse rivalité dans les écoles.

DES NOUVEAUX PROCÉDÉS

DE LA PHOTOGRAPHIE.



Les sciences physiques ont fait depuis quelques années, particulièrement dans la carrière de l'application, de si grands progrès, qu'on ne s'étonne plus des inventions nouvelles et des ingénieux perfectionnements; on les accueille avec une foi sans bornes; on s'habitue à les considérer comme une introduction à cet avenir de la science qui doit transformer la vieille face du monde.— Reportons-nous par la pensée au moment où la remarquable découverte de MM. Daguerre et Niepce mit en émoi la curiosité publique. On se souvient que la presse épuisa les formules de l'admiration pour des résultats si nouveaux et si inattendus. Dans cette première ardeur, on ne songea pas un instant à s'arrêter sur ce qu'ils pouvaient avoir d'incomplet; les plus rares merveilles allaient, à coup sûr, se réaliser par ce procédé si simple au premier examen; les poëtes de la science avaient donné libre carrière à leur enthousiasme; mais quelle que fut la portée de leurs prévisions hardies, on ne pouvait encore apprécier d'un coup d'œil juste le chemin qu'aurait à faire cette découverte, avant de produire les résultats magnifiques auxquels on arrive aujourd'hui. La réalité a remplacé le rêve, mais au prix de bien des recherches, tantôt avortées, tantôt incomplètes, les unes satisfaisantes, sous quelques rapports, d'autres enfin qui ont dépassé l'attente des esprits les plus audacieux. Figurez-vous les joies, les mécomptes, les dégoûts, les ravissements de ce peuple de chercheurs infatigables qui s'est mis à retourner en tous sens, à répéter mille et mille fois les opérations de M. Daguerre.

Cependant cet enthousiasme dont il ne faut pas médire, car il a bien son mérite, avait jeté son dernier feu; il s'agissait de pratiquer les procédés connus et nouvellement révélés par le mémoire des inventeurs à l'Académie des sciences. Les plus habiles manipulateurs qui avaient, eux aussi, un peu cédé à l'enivrement général, se mirent à l'œuvre; mais bientôt ils éprouvèrent quelque désappointement; en effet, ils comprirent qu'on n'en était qu'aux préliminaires de la découverte, et jugèrent que les mille précautions minutieuses prescrites par les inventeurs, que les conditions invariables posées par eux, sous peine d'insuccès, ne pouvaient être prises au sérieux, et n'étaient faites que pour entraver le développement futur de ce curieux procédé. Ces tentatives amenèrent une réaction qui faillit entièrement discréditer parmi les premiers enthousiastes la nouvelle découverte, et décidèrent les chimistes qui voulaient compléter leurs recherches du côté de la photogénie, à secouer le joug du maître; on ne tarda pas à reconnaître qu'ils avaient eu raison en cela; ainsi à cette ponce si magistralement déclarée l'unique agent du polissage des plaques, succéda d'abord le tripoli, puis l'oxyde de fer, mis particulièrement à l'index par l'inventeur, malgré le poli noir qu'on en obtient. Vint ensuite la belle application, par M. Fizeau, du chlorure d'or, qui donne aux épreuves une fixité et une vigueur de ton si remarquables.

A ces perfectionnements essentiels dans la préparation des plaques, s'en joignirent bientôt d'autres, peut-être plus importants encore, en ce qu'ils avaient pour résultat de rendre plus rapide *l'impressionnement* de la couche sensible. Les premiers pas dans cette direction furent faits par MM. Lerebours et Gaudin, qui, après avoir analysé les conditions optiques de M. Daguerre, les abandonnèrent comme insuffisantes, et se servirent d'objectifs d'un très-court foyer, au moyen desquels ils purent réduire à deux ou trois minutes l'action de la lumière qui en exigeait, avec les anciennes ressources du procédé, quinze ou vingt, sans donner des résultats à beaucoup près aussi beaux et aussi purs.

Dès ce moment le portrait, ou plutôt la tentative de reproduire la nature vivante fut possible, on trouva d'intrépides amateurs qui eurent assez de courage pour s'exposer, les yeux ouverts, à la lumière solaire, tout en gardant une indispensable immobilité, pendant la durée de l'insolation de la plaque. — Mais si de temps à autre on obtenait une image assez satisfaisante, dans la plupart des cas, au lieu de portraits, on retrouvait sur le miroir métallique des figures grimaçantes avec les muscles de la face contractés, des yeux sans paupières ou indiqués par une touche incertaine, forcés qu'étaient les patients de les fermer à de fréquents intervalles, pour les soustraire à la douleur que leur causait le soleil.

Enfin, un Français, notons-le bien, M. Claudet, cessionnaire en Angleterre d'une partie du brevet qu'y avait pris M. Daguerre, parvint, au moyen du chlorure d'iode, à augmenter prodigieusement la sensibilité de la couche impressionnable. Confident de cette découverte, M. Lerebours s'empressa de la rendre publique par la voie de l'Académie des sciences; et, dès lors, on put sérieusement songer à reproduire, avec son expression du moment, un visage humain. Le travail lui-même, le fini des détails, l'harmonie de l'ensemble, la beauté des tons, ne laissent rien à désirer dans ces nouvelles images. Ce

sont en tous points des chefs-d'œuvre d'une inimitable perfection, d'une incroyable variété. Pour que ces portraits aient un aspect d'œuvre d'art, il suffit de choisir une pose harmonieuse, de donner une expression juste à la physionomie, de porter des vêtements de couleurs, qui se prêtent le mieux à la reproduction instantanée et se fassent le mieux valoir les unes par les autres; et enfin, de se placer à une certaine distance pour atténuer quelques effets de perspective. — De la même manière on obtient des groupes charmants, des scènes à plusieurs personnages, des vues où l'on retrouve la vie, le mouvement, la lumière, toutes les beautés de la nature. Partis du même point de départ que M. Claudet, MM. Gaudin et Lerebours l'ont aujourd'hui dépassé par un nouveau perfectionnement. Après de nombreuses expériences, ces derniers chimistes étaient parvenus à opérer en trois ou quatre secondes, souvent même en moins de durée, selon l'état de l'atmosphère. Ils obtenaient, à l'ombre, des portraits très-bien venus et reproduisant une expression ; mais depuis quinze jours, M. Gaudin, en se servant de bromure d'iode, qui est encore plus sensible que le chlorure d'iode, a conduit à son dernier perfectionnement l'invention de M. Daguerre. M. Gaudin obtient des épreuves *instantanées*, c'est-à-dire des groupes de personnages en *action*, des vues du Pont-Neuf avec les voitures et les piétons en marche ; des portraits d'un délicieux aspect, où l'on ne retrouve plus la roideur, la sécheresse des premiers portraits au daguerréotype. — Nous devons dire cependant que la perfection des images produites par M. Gaudin ne tient pas seulement à l'excellence de son procédé, mais à une rare habileté de main-d'œuvre, à une expérience raisonnée de toutes les ressources, de tous les caprices du procédé photographique dont il se joue et qu'il a maîtrisé à force d'études et d'observations. Toutefois, après les sincères éloges que nous venons de donner à MM. Gaudin et Lerebours, nous ferons une petite réserve qui doit nous amener à parler encore d'un autre procédé scientifique non moins intéressant que la photographie. — Malgré leur beauté d'exécution, un très-petit nombre de portraits au daguerréotype modifié ne sont pas d'une ressemblance rigoureuse. En voici la simple cause : elle n'existe que pour les personnes qui n'ont pas le visage symétrique ou d'ensemble; les organes de droite diffèrent quelquefois sensiblement par leur forme de ceux de gauche, de sorte que, le miroir renversant, comme on sait, l'image qu'il réfléchit, l'œil n'est point satisfait quand il trouve à gauche, sur un portrait, ce qu'il voit à droite sur l'original. On peut, il est vrai, redresser l'image au moyen d'une glace parallèle ; mais l'emploi de cette glace exigeant un temps plus considérable pour l'insolation, on perd les principaux avantages obtenus par les moyens que nous avons déjà indiqués ; dès lors on a dû renoncer à ce moyen.

Cet inconvénient disparaît d'ailleurs, comme on va le voir, entièrement par l'application, faite par M. Lerebours, des procédés électrotypiques de M. Boquillon, à la reproduction des images daguerriennes. Le dépôt de cuivre obtenu par ces procédés, que nous avons décrits dans notre dernière Revue des Sciences appliquées aux Arts, les parcelles de cuivre, disons-nous, moulent si parfaitement l'image, que les plus petits détails sont reproduits avec une exactitude dont on ne peut se rendre compte qu'en voyant l'original et la copie. Ajoutons que l'épreuve tirée a non-seulement l'avantage de représenter la figure redressée, mais encore qu'on y trouve des teintes chaudes et colorées, que ne peuvent en aucun cas donner des plaques daguerriennes. — Il appartenait à M. Lerebours, qui occupe un rang si distingué parmi les adeptes de la science pratique, de réunir dans cette ingénieuse combinaison les procédés de MM. Daguerre et Jacobi, et de prendre une large part aux nouveaux perfectionnements que nous venons de constater.

Notice Historique

SUR

LA VIE ET LES TRAVAUX

DE M. HUYOT.

(SUITE.)



DURANT les ennuis de cette longue convalescence, où le sentiment de ses souffrances s'irritait encore par l'impatience de se voir ainsi arrêté dans sa course, Huyot ne resta pourtant point tout à fait inactif. Il s'occupait de tracer la carte des voyages qu'il se proposait d'entreprendre dans l'Asie Mineure. Il fit aussi plusieurs projets qui devaient contribuer à l'embellissement de la ville de Smyrne, l'un, pour le palais du consulat de France, l'autre, pour la restauration de l'hôpital des marins français; car c'est ainsi que nos arts se chargent de payer partout la dette de l'hospitalité et d'imprimer partout la trace de notre passage ; et c'est ce qui fait que nos artistes sont traités comme des bienfaiteurs, partout où ils sont reçus comme des hôtes. Enfin, arriva le moment où notre architecte put essayer quelques excursions sur le terrain de

l'antiquité. Il visita d'abord, sur le mont Sipyle, qui s'élève au nord de Smyrne, la ville de Tantale, dont il subsiste encore des ruines considérables, de cette construction en blocs polygones irréguliers, qu'on a nommée cyclopéenne. La ville de Smyrne elle-même lui fournit le sujet de sa première étude sur les villes grecques de l'Asie. Il releva le plan de la nouvelle cité bâtie par Alexandre sur la montagne où est maintenant le château turc, rechercha la place du fameux temple de la *Mère des dieux*, dont les vestiges, épars non loin du port actuel, attestent encore la magnificence et l'étendue, et reconnut, à la source du Mélès, les ruines du monument consacré jadis à la mémoire d'Homère. Il fit ensuite un premier voyage à Éphèse, pour prendre en quelque sorte possession du terrain ; et désormais sûr de ses forces et de lui-même, il partit pour Constantinople, afin d'obtenir les firmans indispensables pour visiter l'Asie Mineure.

En se rendant à Constantinople par terre, il traversa l'ancienne Éolide et la Troade, dessinant tout ce qu'il rencontrait sur cette route de ruines de villes antiques; et ce fut dans le cours de ce voyage qu'il eut le bonheur de découvrir, au faîte de l'éminence qui formait l'acropole d'Assos, les ruines d'un ancien temple dorique, qui avaient échappé à l'observation de M. de Choiseul-Gouffier et de ses compagnons. Il eût bien voulu aussi enlever les bas-reliefs, tombés de la frise de ce temple et gisant sur le sol, dont il avait reconnu l'importance sous le rapport de l'histoire de l'art. Trois fois, il essaya de s'en emparer, seul et avec ses propres ressources, à l'aide de quelques hommes et d'une petite barque qu'il avait loués dans l'île voisine de Ténédos; et trois fois la résistance des habitants du village turc fit échouer ses tentatives. Me sera-t-il permis de dire que ce vœu de notre architecte a été rempli, quelques années plus tard, par le confrère qui rend aujourd'hui ce triste hommage à sa mémoire, et d'ajouter que les bas-reliefs d'Assos, transportés en France, sur un bâtiment de l'État, et déposés au Musée du Louvre, doivent y garder toujours le nom de l'artiste qui les a, le premier, signalés à la science ?

Constantinople, où il s'était rendu pour obtenir des firmans, ne pouvait manquer de contribuer encore à son instruction d'architecte. Les palais de bois de cette ville extraordinaire lui offraient des sujets d'études tout nouveaux, pour le système de construction et pour le mode de distribution, qui répondent à des habitudes sociales si différentes des nôtres. Il étudia avec soin, durant plusieurs mois, cette architecture si curieuse, expression d'une civilisation si singulière, qui semble tenir de la féerie plus que de la réalité par la fragilité de ses éléments et par le luxe de ses couleurs; et là, comme à Smyrne, il acquitta le prix de son séjour, en laissant le plan d'un hôpital, dont la construction était déjà très-avancée à l'époque de son départ. Muni des firmans dont il avait besoin, il s'embarqua enfin pour l'Égypte, et arriva à Alexandrie après une courte traversée.

C'était, en effet, par l'Égypte que notre architecte avait dû commencer ses explorations sur le théâtre de l'art antique, afin de le suivre, dans tous ses développements et sous toutes ses formes, à partir de son berceau et à travers l'Asie entière jusqu'à Athènes et à Rome. Mais cette carrière si vaste, que M. Huyot avait eu le mérite de se tracer et qu'il a eu le courage de parcourir, cette carrière qui n'embrasse pas moins de six années d'une vie active et laborieuse, employées en tant de lieux divers, c'est à peine s'il me serait possible d'indiquer seulement quelques-uns des travaux qui l'ont remplie. En Égypte, où l'expérience de M. Drovetti, alors consul général de France, lui fut d'une grande utilité, il s'appliqua surtout à classer les monuments suivant l'ordre chronologique qui résultait pour lui des différences de style et d'exécution qu'il y remarquait. A cette époque, la clef qui nous a donné l'intelligence des inscriptions de l'Égypte, et qui nous a permis d'y reconnaître l'âge de ses monuments et la succession des princes dont ils sont l'ouvrage, n'avait pas encore été trouvée par le docteur Young, et perfectionnée par notre Champollion. M. Huyot ne pouvait être guidé que par les inductions qui se tirent de l'étude comparative des monuments, et qui ne se révèlent qu'au goût et au sentiment de l'artiste. Telle était cependant la justesse de son coup d'œil, et telle fut l'exactitude de ses observations, que les résultats de son travail se trouvèrent, quelques années plus tard, d'accord sur tous les points avec ceux des découvertes de Champollion, et qu'il arriva que l'architecte avait deviné, à la seule inspection des monuments, ce que l'antiquaire avait reconnu par les inscriptions qui s'y lisent.

Personne n'ignore plus aujourd'hui que les signes hiéroglyphiques, contenus dans ce qu'on appelle un *cartouche*, expriment le nom propre d'un des anciens rois de l'Égypte, et que ces cartouches, très-multipliés sur tous les monuments de ce pays, donnent le moyen d'assigner à tel prince tel édifice, ou telle partie d'édifice qui en est décorée. Muni de cette seule indication, dont il comprenait déjà toute l'importance, M. Huyot recueillit avec le plus grand soin tous les cartouches que lui offrirent les nombreux monuments de la haute Égypte, et ceux de la Nubie, qui étaient encore alors très-peu connus. A *Thèbes*, où il séjourna plusieurs mois, il se mit en état de faire ainsi, à l'aide des cartouches, une restauration générale de cette antique cité des Pharaons, où la succession des rois se trouvât d'accord avec le style des monuments. En Nubie, où il pénétra jusqu'à la seconde cataracte, il fut le premier qui dessina les deux magnifiques hypogées d'*Ipsamboul*, et qui y reconnut, par le cartouche et par l'architecture, des monuments du règne de Sésostris. Tel fut en Égypte le caractère neuf et solide des travaux de M. Huyot. Il en rapporta, dans son portefeuille, tout ce qui existait encore de monuments construits sous les Pharaons, les Ptolémées et les Romains, classés d'après les conditions de l'art même, dans un ordre déjà rigoureusement historique, avec toute une série de cartouches, qui devinrent, entre les mains de Champollion, les éléments de toute une histoire. Honneur donc à l'architecte, qui servit si bien la science par sa profonde intelligence de l'art, et qui ne recueillit pourtant que ce seul fruit de ses travaux, parce qu'il manquait de l'habileté à les faire valoir : mérite qui tient souvent lieu de beaucoup d'autres, et qu'il est apparemment plus facile d'acquérir, à voir que tant de gens s'en contentent.

De l'Égypte, M. Huyot se dirigea vers l'Asie Mineure, où il se proposait d'étudier de même les restes de toutes les villes

antiques, en commençant par *Éphèse*. Campé durant plusieurs semaines au milieu de ces ruines, sans pouvoir communiquer avec aucun des villages voisins, où règne habituellement la peste ou une fièvre aussi terrible que la peste, il releva exactement le plan de la ville antique, dont les nombreux monuments, à l'exception du fameux temple de Diane, sont encore assez bien conservés sous l'amas de décombres qui les couvre. Il poursuivit ensuite le même travail sur les villes de *Milet*, de *Priène*, de *Cnide*, d'*Halicarnasse*, de *Mylasa*, de *Stratonicée*, d'*Aphrodisias*, de *Tralles*, de *Magnésie*, de *Pergame*, dont il leva les plans et dessina les moindres détails, en les interprétant avec cette heureuse sagacité qui retrouvait presque dans chaque fragment le monument entier, et qui faisait, pour ainsi dire, sortir toute une ville antique d'un amas de ruines, où tout autre n'eût aperçu que des décombres informes. C'est surtout ce talent de recréer des cités entières que la destruction a depuis si longtemps frappées, de nous les rendre, pour ainsi dire, présentes avec le caractère qui appartient à chacune d'elles; c'est ce talent, où il entrait à la fois beaucoup d'imagination et beaucoup de savoir, qui distingue au plus haut degré les travaux de M. Huyot, et qui lui assure un rang à part parmi tous les auteurs de tant de belles restaurations qui font l'honneur de notre école. La publication de ce grand travail eût été un service signalé rendu à l'histoire de l'art. M. Huyot ne cessa d'en solliciter les moyens sous les divers gouvernements qui se succédèrent en France; mais il éprouva qu'il est encore plus facile de dessiner des antiquités grecques au milieu des Turcs, dans le voisinage de la peste, et parmi des privations de toute espèce, que de les publier à Paris; et ce fut encore là une de ces amères déceptions qui affligèrent sa vie, sans abattre son caractère.

Riche de tout ce que l'Asie lui avait offert de villes grecques à dessiner, il fit voile pour la Grèce, et arriva à Athènes, où il passa une année, occupé à relever, dans tous ses détails, le plan de cette ville célèbre, ses longues murailles, qui n'avaient pas achevé de disparaître sous le marteau des ingénieurs modernes, ses trois ports, qui gardent si bien encore leur nom et leur forme antiques, son Acropole enfin, qui conserve toujours et qui conservera sans doute jusqu'à la fin des siècles les plus beaux monuments que le génie de l'homme ait jamais conçus. On doit à M. Huyot de nouvelles études sur le temple de Thésée, sur le Parthénon et sur les Propylées, qui n'étaient pourtant pas alors dans un état aussi favorable pour cet examen, qu'ils le sont à présent. Notre architecte fit plus encore : il essaya sur les lieux mêmes une restauration de la ville antique et de ses monuments, entreprise immense, qui sera toujours bien difficile, et qui l'était plus encore à cette époque, où des centaines d'églises byzantines couvraient la place d'autant d'édifices antiques, où les habitations des Grecs et des Turcs, mêlées ensemble comme l'étaient les habitudes sociales des deux peuples, recélaient encore dans leurs fondations et leurs murailles tant de fragments antiques, que la guerre a mis depuis à découvert : seul service de ce genre qu'elle ait sans doute jamais rendu à la science. Mais si la restauration d'Athènes, telle que l'a exécutée M. Huyot, laisse à désirer sous le rapport de l'exactitude historique, c'est du moins un admirable tableau, où l'imagination d'un grand artiste, servie par la main d'un habile dessinateur, se déploie dans tout son éclat. Il y a toujours là quelque chose de la ville de Périclès et de celle d'Adrien, et ce n'est qu'à un talent du premier ordre qu'il a pu être donné d'entrevoir, à travers les masures d'une ville turque, même l'ombre de l'antique Athènes.

M. Huyot parcourut ensuite l'Attique et la Béotie. Il se disposait à visiter le Péloponèse, où il était entré par Corinthe, et où il s'était déjà avancé jusqu'à Argos, après avoir dessiné les ruines de Tirynthe et de Mycènes, lorsque l'insurrection des Grecs, en changeant tout à coup la face du pays, l'obligea de renoncer à ce voyage. Revenu à Athènes, où la campagne était déjà au pillage, il s'embarque pour Patras sur un petit bâtiment italien que le hasard avait amené dans le port. Arrivé à Patras, après une traversée dangereuse, il trouve la ville en feu. Il n'a que le temps de se réfugier à Larta, auprès de son ami, M. de Saint-André, qui était consul en cette résidence; mais tout ce qu'il avait recueilli de précieux dans ses voyages fut perdu dans le sac de Patras; et au moment où il s'éloigna de la Grèce, qui n'était plus qu'un vaste foyer d'insurrection, il ne possédait que ses dessins et ses notes, seule chose qu'il eût pu sauver dans le désordre de sa fuite, et qu'il n'eût abandonnée qu'avec la vie. Cette vie même, tant de fois exposée aux fatigues du voyage, aux ardeurs du climat, aux dangers de la peste, aux tourments de la faim, il courut risque de la perdre dans une traversée orageuse, sur une méchante barque italienne, chargée de peaux que la chaleur avait mises en putréfaction. Il put entrer enfin au lazaret d'Ancône, triste et superbe bâtiment, où il se vit enfermer avec délices, et qu'il ne se rappela jamais qu'avec reconnaissance; car c'est là qu'il avait respiré pour la première fois après six années de travaux et de fatigues, et qu'au lieu des ennuis ordinaires de la quarantaine, il avait trouvé les douceurs de la sécurité jointes aux loisirs de l'étude.



Sorti du lazaret d'Ancône, M. Huyot prit la route de Rome, qu'il avait besoin de revoir après l'Égypte et après la Grèce, pour étudier ces trois systèmes d'architecture dans ce qu'ils ont de commun et dans ce qu'ils ont de particulier. L'idée d'entreprendre une restauration générale de Rome lui était venue à la suite de celles qu'il avait faites de Thèbes et d'Athènes; et ce travail immense, pour lequel il n'employa pas moins d'une année entière, jointe aux cinq qu'il avait déjà passées à Rome, il eut le courage de l'accomplir avec tout le talent qu'il fallait pour l'exécuter. Ces trois restaurations de Thèbes, d'Athènes et de Rome, qui mettent en présence les trois grandes capitales du monde ancien, et qui se composent d'une suite de dessins dont les moindres ont jusqu'à neuf pieds de long, forment un magnifique résumé de ses études. Ce n'est pas seulement un parallèle instructif des monuments égyptiens, grecs et romains, rapportés à une même échelle et représentés dans le même esprit, de la manière qui peut le mieux donner l'idée du caractère propre à chaque genre d'architecture; c'est, si l'on peut dire, le tableau figuré de trois systèmes de civilisation, dont le génie se rend sensible aux yeux et s'explique à l'intelligence par les monuments mêmes qui en sont l'expression matérielle. Ces dessins, qui offrent un si grand intérêt historique joint à leur mérite propre, ne pourraient

trouver de place plus digne d'eux que dans notre École royale des Beaux-Arts, où ils serviraient à la fois de modèles et d'objets d'études. C'est un vœu que nous ne craignons pas d'exprimer publiquement; et, du moins, s'il est entendu, le fruit des voyages de M. Huyot n'aura pas été perdu tout entier pour l'art, ni pour sa mémoire.

En se retrouvant à Paris, après six années de voyages pénibles et d'explorations laborieuses, M. Huyot avait été précédé par le bruit de ses travaux, et il en reçut aussitôt le prix. Une chaire d'histoire de l'architecture avait été fondée à l'École des Beaux-Arts, en son absence et à son intention; il en prit possession à son arrivée. Une place était devenue vacante à l'Académie; il y fut nommé comme par acclamation. Il semblait que dès lors il dût parcourir sans obstacle sa carrière d'architecte, où l'appelait un talent nourri par de si fortes études et déjà entouré d'une renommée si brillante. Mais c'est précisément à ce moment de sa vie que l'attendait la fortune, qui l'avait déjà tant éprouvé, pour lui apprendre tout ce qu'il y a souvent d'entraves dans le talent même, et d'inconvénients dans la renommée. Jusqu'ici, M. Huyot n'avait eu à lutter que contre les difficultés d'une vie de voyageur, où les privations ont leur dédommagement, les travaux leur récompense, et les dangers mêmes leur charme, et où il n'avait eu affaire qu'à des Turcs. Mais en entrant dans un monde nouveau, il allait connaître les épreuves de la vie d'artiste au sein d'un pays éclairé, parmi des hommes civilisés; et le tableau de cette seconde partie de son histoire n'est pas moins instructif que celui de la première, s'il est moins original.

Il venait d'être chargé par le ministre de l'intérieur de terminer le monument de l'Étoile, resté interrompu depuis plusieurs années et destiné de nouveau à consacrer la gloire des armées françaises. C'était là sans doute une belle occasion de déployer tout ce qu'il possédait d'imagination et de goût, en même temps que tout ce qu'il avait acquis de connaissances solides à l'école de l'antiquité. Mais c'était aussi une difficile entreprise, que de tirer du monument conçu par Chalgrin un édifice vraiment digne de son objet, sans sortir des constructions déjà faites. Le projet de l'ancien architecte, tel que nous l'avons vu en 1810 exécuté en charpente et en toile peinte, à l'occasion du mariage de l'Empereur, n'était en réalité qu'une porte de ville, dans des proportions gigantesques; et ce fut par cette circonstance même qu'il surprit d'abord l'approbation du public. Tout ce qui est grand, fût-ce seulement par la masse, impose tellement aux hommes, qu'ils se laissent facilement entraîner à prendre la grandeur physique pour l'équivalent de la grandeur morale; et Chalgrin avait cru suffisamment répondre à la pensée d'un grand homme et au besoin d'une grande époque, en même temps qu'il flattait un des penchants les plus naturels à l'homme, en produisant un monument, qui, par son appareil gigantesque, par son arc immense, par ses dimensions colossales, offrait en tout l'image de la grandeur. Ce n'était pourtant là qu'une faute de l'architecte, qui avait été suivie d'une erreur du public. Pour tout ce qu'il y avait d'hommes intelligents, Chalgrin avait manqué son effet, parce qu'il l'avait exagéré. Il n'y avait réellement de grand dans le monument qu'il avait conçu que l'énormité des masses; mais cet art des proportions, mais cette science des rapports, mais ce goût des détails, qui ajoutent à l'impression de la grandeur matérielle celle de la grandeur morale, manquaient à son œuvre; et c'est là le secret des hommes de talent, de faire du grand, même avec de petits moyens, à plus forte raison dans de grandes masses. On a dit des monuments des anciens qu'ils paraissaient toujours plus grands qu'ils n'étaient en réalité; c'est donc que l'art, par ses combinaisons heureuses, ajoutait à l'effet de la matière; c'est que le génie de l'artiste entrait pour quelque chose dans ce qui faisait paraître grand l'édifice sorti de ses mains. On a dit aussi, et cela n'est pas moins vrai, qu'à Saint-Pierre de Rome, tout paraît plus petit qu'il n'est en effet, et qu'on a besoin de s'élever par la mesure des détails à l'appréciation de l'ensemble; c'est donc qu'il manque quelque chose à ce prodigieux édifice, où chaque détail, paraissant au-dessous de sa grandeur réelle, nuit à l'immensité du tout. Mais, pour revenir au monument de l'Étoile, l'architecte, à force de vouloir le faire grand, n'avait réussi qu'à le faire à la fois lourd et maigre, parce qu'à la grandeur des masses qui imposent physiquement, il n'avait su ajouter aucun des éléments de la grandeur idéale, qui ne peut résider dans un amas de pierres, mais qui a son principe dans le sentiment et dans le goût de l'artiste.

On conçoit l'embarras que dut éprouver M. Huyot lorsqu'il fut appelé à terminer cet édifice, suivant le caractère nouveau qu'il était libre de lui donner, mais sous la condition expresse d'y employer tout ce qui existait de murs et de fondations. Or, il y avait déjà de bâti les deux piles des grands arcs, élevées jusqu'au-dessous du cintre. Cette construction imposait à l'architecte une abnégation complète de son talent, s'il s'y renfermait, ou d'énormes difficultés, pour peu qu'il s'en éloignât. Telle fut la pénible alternative où se trouva réduit M. Huyot, et telle fut la rude épreuve dont il fût cependant sorti avec bonheur et avec gloire, s'il n'eût eu affaire qu'au monument même. Il présenta plusieurs projets, qui tous attestaient la flexibilité de son talent, la variété de ses connaissances et l'abondance de ses ressources. Dans le nombre de ces projets, il y en avait qui se rapprochaient plus ou moins du projet primitif, modifié dans ses détails et purgé des incorrections qui en déparaient l'ensemble; d'autres, inspirés par les belles portes antiques de Rimini, de Vérone et d'Autun, qui se terminaient par une galerie à jour du plus heureux effet. Mais le projet auquel il s'arrêta, et qui obtint l'approbation du conseil des bâtiments civils, eût produit, s'il eût été exécuté, le plus beau monument de notre grande cité, le plus digne d'annoncer l'entrée de la capitale de la civilisation et des arts. C'était un arc de triomphe, dans les vraies conditions de ce genre de monument, décoré sur chaque face de colonnes engagées d'une riche ordonnance, servant, avec les entablements qu'elles supportaient, de cadres aux trophées et aux bas-reliefs qui décoraient ces faces. Des statues, des inscriptions et des attributs, complétaient ce magnifique ensemble, où la beauté des proportions et la richesse des détails relevaient encore l'effet des dimensions colossales, et où tout rappelait les arcs de triomphe des anciens, sans en imiter aucun et en les surpassant tous. Nous avons vu le modèle de ce beau monument exécuté en

relief sur une grande échelle, et nous nous rappelons l'effet qu'il produisit sur les artistes d'abord, puis, sur cette partie éclairée du public qui fut admise à le visiter.

Il n'en fut pas de même de l'administration, qui s'effraya du mérite du monument, par la considération de ce qu'il coûterait. Il y avait en ce temps un ministre, qui était plus touché des intérêts des contribuables que de ceux de l'art, et qui attachait plus de prix aux dégrevements qu'aux arcs de triomphes, ce qui se peut dire sans blesser personne, ni d'alors ni d'aujourd'hui ; un ministre, qui, sans être précisément ennemi de l'architecture, était grand partisan de l'économie, et qui, tout en accordant beaucoup d'éloges au travail de M. Huyot, refusa de lui donner de l'argent. Il s'établit alors entre le ministre et l'architecte une lutte dont il était dificile de prévoir l'issue. L'architecte avait pour lui l'approbation du conseil des bâtiments et l'opinion des artistes. Il obtint même un suffrage qui semblait devoir faire pencher la balance en sa faveur. Le roi, qui avait entendu parler de ces débats, et qui prenait beaucoup d'intérêt à ce monument, voulut voir les projets de M. Huyot, et il donna la préférence à celui que l'auteur défendait avec tout le monde contre un seul homme. Mais le ministre tint ferme ; et toujours armé de ce terrible mot d'économie, dont on n'abuse jamais tant que lorsqu'on s'en sert contre l'architecture, il s'obstina à ce que l'artiste exécutât les anciens dessins de Chalgrin, sauf à y introduire des corrections de détail qui n'ajoutassent rien à la dépense. De son côté, l'artiste, aussi opiniâtre que le ministre, continuait de travailler d'après son projet, d'abattre et de bâtir en opposition avec celui de Chalgrin, jusqu'à ce qu'enfin le ministre, auquel il ne restait plus que ce moyen de faire respecter sa décision, donna l'ordre à l'architecte de s'y soumettre ou de se retirer. Ainsi réduit à la dernière extrémité, M. Huyot persistait encore, et il fut destitué. En sacrifiant sa fortune plutôt que son projet, il avait du moins prouvé son dévouement à l'art, et, par cet acte de désintéressement et d'indépendance, donné à son pays un bel exemple, à défaut d'un beau monument. Mais pour être juste envers tout le monde, je dois ajouter que, dans le cours de ce long débat, le ministre avait poussé la longanimité aussi loin que l'artiste l'attachement à ses idées.

RAOUL-ROCHETTE.

La fin à un prochain numéro.



L'ARTISTE EN PROVINCE.

Département de l'Aisne.

II.



PRÈS avoir vu au passage les roses ou les dahlias du Trianon du général de Séran, on arrive bientôt à Bruyères, dont l'histoire est des plus curieuses. Selon un savant géologue du pays, c'est l'ancien Bibrax dont parle Jules-César dans ses Commentaires, mais qu'importe, c'est là une vaine recherche dont se passera bien l'histoire. Bruyères perd de jour en jour son caractère antique; peu à peu on a renversé ses tours et ses tourelles, ses monuments et ses murailles. La tradition parle d'une fenêtre d'Abeilard dont la sculpture était curieuse, de deux prêtres druides, d'une abbaye du Val-Chrétien, grand atelier de sculpture sur bois. De tout cela il ne reste que la tradition. On voit encore à Bruyères le portail assez commun d'une léproserie, une église où le sculpteur, mais le sculpteur grossier des premiers siècles, se mêle au maçon de tous les temps. On remarque en effet, aux entablements de cette église lourde et triste, à peu près cent cinquante têtes des plus licencieuses et des plus grimaçantes ; là, c'est un gnome qui a l'air de vous rire au nez ; ici, c'est un pâle vampire, qui vous regarde avec des yeux sans orbite. Je ne puis vous décrire les plus gaies, c'est d'un pantagruélisme superlificocantieux. Vous retrouverez au chœur de l'église les belles sculptures profanes du château de Labove ; mais ce qu'il faut voir surtout, c'est un tableau d'un vieux maître allemand, la Vierge au Petit Jésus; c'est l'ineffable douceur qu'on rêve sur les traits de la reine des anges. C'est peint sur bois avec tout le génie de la couleur. Il y a deux cadres au tableau, un cadre de fleurs de Mignon, et un cadre sur bois, d'un travail admirable ; le cadre en bois, le cadre en fleurs et le tableau, voilà trois chefs-d'œuvre perdus. L'araignée y file silencieusement sa toile ; j'ai moi-même balayé la poussière et l'araignée qui filait. « Quoi, Monsieur le curé, lui dis-je dans son jardin, vous laissez la poussière dévorer ce tableau ; mais ce tableau est presque l'œuvre de Dieu ; on y reconnaît la touche de la divine main ; votre culte pour vos fleurs et pour votre tabernacle devrait s'étendre jusqu'à ce tableau. — Croiriez-vous, me dit-il, que les marguilliers trouvent qu'il dépare l'autel de

la chapelle ; ils aimeraient mieux une lithographie coloriée. » Dans la chapelle de la Vierge, il y a un autre tableau d'un assez grand caractère ; c'est de l'école, ou plutôt du temps de Philippe de Champagne. Au-dessus du maître-autel, il reste des débris d'un fort beau vitrail gothique. Bruyères est la patrie du troubadour Gérard, du missionnaire Jacques Marquette, du calviniste Husson, du célèbre capitaine Lahyre (Et. Vignoles), ce brave des braves de son temps, qui disait pour excuser ses déréglements : *Si Dieu se faisait homme d'armes, il serait pillard.* Cette célébrité-là durera jusqu'à la fin du monde, grâce à l'histoire et au jeu de cartes : quand on inventa les cartes, on ne trouva que Lahyre digne de représenter le valet de cœur. Bruyères est aussi la patrie du capitaine de Rocquigny, digne descendant de Lahyre par l'épée comme par le verre. Rocquigny était, sans conteste, le plus brave des ivrognes et le plus ivrogne des braves. Il faut dire qu'il s'enivrait souvent de poudre, de sang, de bruit et de fumée. En Allemagne, un jour de bataille, Napoléon demande un capitaine *de bonne volonté* pour aller, à la tête d'une compagnie, prendre trois canons ennemis, braqués en sentinelles perdues, qui dévastaient l'armée française. Rocquigny se présente. — Iras-tu bien jusque-là ? — N'est-ce pas le chemin de l'honneur ? dit paisiblement Rocquigny. Il partit sans sourciller. Il n'avait pas fait vingt pas, que vingt de ses hommes tombèrent à ses pieds. — Bon voyage ! dit-il, sans s'arrêter. Des cent hommes, il ne resta que le capitaine, un sergent et un soldat ; mais ces trois braves arrivèrent. Rocquigny se mit à cheval sur le premier canon, le front levé vers l'ennemi, l'épée suspendue sur les canonniers qui respiraient encore. Napoléon vint lui-même lui donner la croix. Rocquigny voulut toujours rester capitaine, à l'exemple de La Tour d'Auvergne.

J'oubliais : Bruyères est aussi le pays d'un certain M. Arsène Houssaye, dont je ne sais trop que dire.

Il y a à Bruyères une fontaine minérale digne de renommée. Un vieux poëte a fait un sonnet pour célébrer sa vertu, en passant à l'abbaye du Val-Chrétien :

Soit que le doux nectar d'un vignoble *fertil*
Ruisselle richement de tes roches hautaines,
. . . .
Si tu montres pour l'âme un dévot monastère (1),
Tu coules pour le corps en une eau salutaire,
Et ton vin délicat est un ample trésor.

Je m'étonne fort que les oisifs et les belles malades (de cœur) n'aillent pas prendre ces eaux-là. J'oubliais : c'est en France, ce qui est un grand tort aux yeux des gens à la mode. La tradition raconte qu'à la fin du seizième siècle on vit à Bruyères une amoureuse folle, une possédée digne de Nicole de Vervins. On se préparait à l'exorcisme, mais elle s'enfuit par la campagne, et ne revint plus que la nuit. De là cette ballade, à coup sûr altérée par toutes les lèvres qui l'ont redite :

La folle que voilà,
Elle a perdu son âme.
Plaignez la pauvre dame,
C'est le démon qui l'a.

(1) L'abbaye du Val-Chrétien.

Elle cherche partout ;
Comme un cerf elle brame,
Mais où trouver son âme ?
Elle ne sait pas où.

Son courage est à bout,
Son destin est le pire ;
C'est l'agneau qui soupire
Sous la gueule du loup.

De Bruyères au château de Marchais, le chemin n'est pas trop long ; on s'arrête au passage devant le château de M. le comte de Saint-Vallier. C'est au château de Marchais qu'était né Nicolas Maillefer, ce sculpteur sur bois, si noblement révolutionnaire, dont l'histoire a été racontée ici. Le château de Marchais, à l'encontre de beaucoup d'autres, est plus beau que jamais, grâce à la main prodigue de M. de Lamarre, qui s'entend merveilleusement aux œuvres d'art. Ce château a été le pied-à-terre de plus d'un royal pèlerin ; c'était, disait l'abbé Lebœuf, l'hôtellerie des rois et reines de France, allant en pèlerinage à Liesse. M. de Lamarre a recueilli, dans la chambre où a couché François Ier, les plus beaux meubles de la Renaissance : de la fenêtre sculptée de cette chambre, on voit au bout de l'avenue du parc, qui est une des plus magnifiques promenades de France, le clocher aigu de Notre-Dame de Liesse. Voici à peu près l'origine du pèlerinage, selon la tradition :

Quand Foulque régnait sur la terre sainte de Jérusalem, trois frères, chevaliers de Saint-Jean, furent pris en combattant contre les Sarrasins et jetés dans un cachot du Caire.

Le soudan les voulut convertir à sa foi ; sa fille, la belle Ismérie, descendit toute tremblante dans leur prison avec l'évangile de Mahomet sur les lèvres et dans le cœur ; mais les chevaliers chrétiens résistèrent à cette voix, plus douce qu'une harpe éolienne.

A leur tour, ils la voulurent convertir à la religion du Christ ; elle versa des larmes précieuses et désira voir l'image de la Vierge. Elle apporta du bois aux chevaliers, et les pria de faire une figure représentant Marie. Ignorant l'art de sculpter, les chevaliers demandèrent au ciel aide et bénédiction.

Et, s'éveillant dans la nuit, ils furent éblouis par une image illuminée de la très-sainte Vierge.

En même temps la très-sainte Vierge toute rayonnante, environnée d'une troupe d'archanges, apparut aux yeux d'Ismérie dans un concert de voix divines.

Ismérie, dont le cœur est pour jamais touché par la main du Seigneur, court à la prison des chevaliers. Les portes s'ouvrent miraculeusement devant elle ; les chaînes des prisonniers se brisent comme du verre. — Partons, dit-elle, allons dans le pays du vrai Dieu.

Ils partent, emportant l'image miraculeuse ; ils traversent le fleuve béni ; ils se reposent et s'endorment sur l'autre rive.

Ils s'éveillent loin de là ; Dieu, pendant leur sommeil, les a transportés en France sur l'aile de ses anges.

Voilà bien la terre trois fois bénie des chevaliers, voilà le seuil du château où les attend leur mère. Mais l'image miraculeuse leur ordonne de s'arrêter dans le chemin du château :

Ismérie fait vœu d'y bâtir une église pour ce trésor de la religion.

L'église bâtie, l'image miraculeuse y fut consacrée Notre-Dame de joie et liesse; et de tous les pays, les croyants y vinrent en pèlerinage.

Depuis le douzième siècle, Notre-Dame de Liesse a été le pèlerinage le plus couru. Notre-Dame guérit toutes les afflictions humaines, et l'eau de sa fontaine lave les péchés, pareille à cette fontaine de larmes dont parle saint Augustin. A la fontaine, un vieux sacristain de piteuse mine verse à boire aux pécheurs avec parcimonie : l'eau ne coule pas pour tout le monde; il faut payer comptant, donnant donnant, un verre pour un sou. Le même prix qu'au cabaret, seulement là, au lieu d'une chanson par-dessus le marché, c'est une antienne, vraie chanson à boire de l'eau.

L'église de Liesse est des plus tristement coquettes; elle est pleine de paillettes et de verroteries; c'est le fâcheux clinquant d'une vieille fille. Parmi les ornements, on remarque des béquilles sans nombre, des lunettes et des cornets : témoignage des miracles par les boiteux, les aveugles et les sourds. L'image miraculeuse est une assez mauvaise sculpture, qui ne fait pas bien augurer des artistes *extra muros*. Il y a un tableau de la même force, qui représente Louis XIII et Anne d'Autriche priant Notre-Dame pour avoir un fils. Ainsi nous devons Louis XIV à Notre-Dame. Nous lui devons mieux que cela : elle a été une page écrite en grossiers caractères de la religion de nos pères; cette sainte page, les moins clairvoyants ont pu la lire, elle s'est gravée dans plus d'un cœur qui cherchait à croire. Qui sait le nombre des âmes qu'elle a préservées du mal; le nombre des âmes boiteuses, aveugles et sourdes, qu'elle a guéries!

Le bourg de Liesse a un sombre caractère; c'est le spectacle religieux de quelques rues de Bruges ou de Gand : des figures sombres à tout seuil de porte, des chapelets à toutes les mains, des soutanes et des rabats qui se dessinent partout, des cierges qui brûlent par douzaines. Cependant le tableau est un peu égayé par des groupes de pèlerins endimanchés, qui viennent là par distraction. J'ai vu à Liesse des fabriques de bagues de plomb, de cuivre et d'argent, de scapulaires et de chapelets; c'est un commerce effréné en gros et en détail; rien n'y manque, pas même les commis voyageurs, qui sont d'anciens aveugles ou d'anciens boiteux, qui voient ou qui marchent par la grâce de Notre-Dame.

Que dire de La Fère? Il y a des soldats, et encore des soldats, et toujours des soldats. Il n'y a là d'art qu'au bout des canons. Citons cependant un religieux amateur des merveilles de l'art ancien et moderne; c'est un beau nom en littérature : M. Janin.

De La Fère, on va à Chauny, où est né un journaliste de beaucoup d'esprit; de Chauny, au château de madame de Genlis, où se repose de ses glorieuses campagnes M. le comte de Sainte-Aldegonde. De là à Folembray, il n'y a pas loin. C'est sur les ruines d'un château de François Ier que se font les bouteilles pour le vin de Champagne; à côté, c'est Prémontré, où, sur les ruines de l'abbaye de Saint-Norbert, on coule des verres de couleur pour les vitraux d'église; à côté, encore, c'est Saint-Gobain, où, sur les ruines d'un château fort dévasté par les Anglais, on fabrique les plus belles glaces du royaume de France. Mais voyez-vous là-haut se dessiner cette tour superbe qui sera en France le dernier monument de la féodalité? C'est la tour de Coucy-le-Château; vous savez bien l'histoire? M. du Belloy, citoyen de Calais, vous l'a mal déclamée dans une tragédie; M. Baculard d'Arnault vous l'a mal récitée dans un drame rimaillé; mademoiselle de Lussan vous l'a mal racontée dans un roman; enfin M. le duc de La Vallière vous l'a mal chantée dans une romance. Je ne parle pas des chroniqueurs, qui ne sont pas les moins curieux.

La belle Gabrielle de Vergy aimait d'amour tendre le sire Raoul de Coucy : elle était jeune, Raoul était beau et l'adorait : on aimerait à moins. Mais dans ce temps-là les pères barbares aimaient pour leurs filles des maris à leur guise; ainsi le père de la belle Gabrielle la maria, bon gré mal gré, au cruel et déloyal châtelain de Fayel. Raoul, désespéré de ce contretemps, se croisa pour trouver un glorieux trépas en Terre-Sainte : au moins voilà un amant qui se suicide noblement. La mort lui fut moins rebelle que l'amour. Au premier combat, Raoul, blessé et expirant, ordonne à son écuyer d'embaumer son cœur et de le porter à la belle Gabrielle. L'écuyer suit fidèlement le dernier vœu de son pauvre maître. Il revient en France; il rôde, avec son précieux dépôt, autour du château de Gabrielle; mais hélas! plaignez le cœur de Raoul : l'écuyer est surpris par Fayel qui s'empare de la lettre d'adieu de Coucy, tue son écuyer, fait rôtir agréablement le cœur de Raoul et le sert lui-même à Gabrielle comme un plat de sa façon. — Ce ragoût est-il bon? lui demande-t-il avec un sourire de tigre.— Délicieux, dit la pauvre amante. — Je le crois bien, poursuit Fayel en lui remettant la lettre de Raoul, c'est le cœur de votre amant. Après cet horrible repas, que pouvait faire la noble Gabrielle? se laisser mourir de faim. Elle se laissa mourir de faim.

C'est à Coucy que M. Odilon-Barrot va passer sa belle saison politique. On ne peut guère mieux choisir sa retraite : Coucy est agréablement répandu au penchant et au pied d'une belle colline. Sur la colline, c'est Coucy-le-Château; au bas, c'est Coucy-la-Ville, ou plutôt, Coucy le village. Coucy-le-Château est enserré dans de lourdes murailles flanquées de tours et tourelles. Le château féodal, rebâti en 1598 par Enguerrand de Coucy, offre encore des ruines vénérables. C'est au milieu de ces ruines que se tient toujours tout menaçant ce monument sauvage qui s'appelle la tour de Coucy. Les murailles sont plus larges que la rue Vivienne. Je vous laisse à penser du reste. On pourrait paisiblement s'y promener en équipage, sans craindre les rencontres. Au temps de la Fronde, les malcontents s'emparèrent de Coucy, qui était, depuis Louis XII, un domaine royal. Le roi eut beaucoup de peine à reprendre Coucy. Dès qu'on en fut redevenu maître, Mazarin envoya un ingénieur pour faire sauter ce boulevard trop redoutable à la royauté. L'ingénieur eut beau faire : il eut beau miner tour et manoir, tout demeura fièrement debout. Mais le tremblement de terre de 1692 renversa le château. La tour seule a résisté à toutes les révolutions. C'est le souvenir obstiné des siècles barbares et chevaleresques. Du haut de cette tour, le regard étonné se

promène avec un charme infini dans la fertile vallée de Coucy, variée par toutes les cultures; on y remarque, à travers une foule de coquillages et de bois pétrifiés, un banc d'huîtres qui n'en finit pas, car la vallée est arrosée par une petite rivière et de vastes étangs où s'agite une belle peuplade de poissons. Le regard s'arrête sur la tour de Pinon. Au château de Pinon, M. le vicomte de Courval, qui a toute l'imagination d'un franc artiste, fait fleurir merveilleusement les arts et les roses. Il a fait de son domaine une jolie copie de la Suisse genevoise; lacs, montagnes, cabanes, vaches éparpillées, rien n'y manque, pas même la paysanne du chalet : c'est la Suisse, à s'y méprendre, le tout orné d'une belle tour, qui renferme des amours illustres comme celles de la Pucelle et de Du Guesclin. Il y a en outre dans cette tour un registre empanaché d'inscriptions de tous les voyageurs : M. Hugo y a écrit un vers qui rime très-bien.

Nous ne sommes ici qu'à moitié chemin, il nous reste bien à dire et bien à voir ; mais reposons-nous un peu sur le bord du chemin, à l'ombre d'un pommier picard, en regard de ces vignes champenoises, non loin de cette prairie flamande, sous ce dernier rayon de soleil qui est de tous les pays.

Arsène Houssaye.



THÉATRES.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE : Début de M. Poultier dans *Guillaume Tell*. — THÉATRE ROYAL ITALIEN : Reprise de l'*Elisir d'Amore* et des *Puritani*.



Enfin M. Poultier a fait ce début que la curiosité publique attendait avec tant d'impatience. M. Poultier est ce ténor que l'administration de l'Opéra avait découvert à Rouen dans un atelier où se fabriquaient, non des chanteurs, mais des tonneaux. On avait entrepris de le façonner pour le monde poli, et l'on s'était mis à lui enseigner d'abord le solfége, puis le chant, puis une foule d'autres connaissances qui n'étaient pas aussi nombreuses que celles dont pouvait se vanter Pic de la Mirandole, mais dont l'énumération rappelait un peu toutes les belles choses que M. Jourdain brûlait de savoir. En dernier lieu, on s'était borné à en faire un musicien aussi bon que possible, et à lui apprendre les habitudes d'une tenue à laquelle avait dû rester étranger cet artisan honnête et si merveilleusement doué. M. Poultier a retenu en dix-huit mois la partie la plus importante de toutes ces leçons, et présentement c'est déjà un chanteur hors ligne, au moins sous les rapports les plus essentiels.

Déjà, dans cette feuille, nous avons dit l'effet qu'avaient produit sur nous sa voix et sa manière quand nous l'entendîmes dans le salon de M. Zimmermann. Il n'a pas démenti les espérances si flatteuses qu'il donnait à cette époque, et nous l'avons retrouvé avec toutes ses qualités si précieuses, mais avec l'assurance de moins.

Il y avait loin en effet, pour le pauvre jeune homme, du huis clos éclairé et bienveillant du célèbre professeur, à la scène brûlante de l'Opéra, et des encouragements sincères et chaleureux d'un auditoire choisi d'artistes et de connaisseurs véritables, à la curiosité indifférente et même hostile d'une certaine partie du public et de son entourage du théâtre. Le nouveau ténor, que le théâtre était allé solliciter dans son atelier, avait dû, même avant de débuter, soutenir un procès contre le théâtre à l'occasion de ces débuts. On a pu croire un instant que les séductions et les promesses avaient fait place aux regrets et au mauvais vouloir, et qu'il n'y avait plus de réel que déceptions pour les deux parties. Heureusement les débuts de M. Poultier ont dû replacer les choses dans une situation plus naturelle, et il s'agit maintenant d'un fait victorieusement accompli, dont tous les intéressés doivent reconnaître le véritable caractère.

M. Poultier a été fort timide le premier soir, mais dès ce moment on a pu reconnaître en lui une voix douce, charmante, d'un timbre égal et flatteur, une sensibilité pénétrante et vraie, et un style naturellement pur et distingué. Sa manière de phraser est fort remarquable, et l'organisation la plus heureuse a pu seule lui permettre de s'approprier en aussi peu de temps les ressources d'un art presque consommé. Nous ne parlons que du chant proprement dit, et non de la mise d'ensemble d'un rôle entier, pour laquelle il a laissé encore beaucoup à désirer. Du reste, le progrès à cet égard a été fort sensible de la première à la seconde soirée, où le chanteur, ainsi que l'acteur, se sont montrés bien plus à l'aise, surtout dans les moments d'entraînement. Que M. Poultier travaille, qu'il se confie aux conseils des artistes qui lui veulent réellement du bien, et il se verra adopter par tout le monde comme il est déjà adopté par le public.

Nous devons rendre justice aux artistes qui lui ont tendu une main cordiale et ferme, et citer en première ligne Mme Dorus-Gras, et les deux chefs d'orchestre, MM. Habeneck et Battu, qui ont visiblement tout employé pour le soutenir et lui donner bon courage. Nous nous garderons bien de ranger parmi les camarades malveillants Baroilhet et Bouché, qui l'ont souvent écrasé par l'ample sonorité de leur organe. Baroilhet est un artiste d'un mérite supérieur et tellement reconnu, qu'une pareille supposition serait absurde. La jalousie contre le nouveau venu ne lui va en aucune manière. Bouché n'a guère plus de raison d'être jaloux en cette circonstance. Dans l'opéra, les basses ne peuvent rien sans les ténors, comme ceux-ci ne peuvent aller bien loin sans les basses. Plus ces messieurs auront d'auxiliaires doués de voix fraîches et mélodieuses comme M. Poultier, plus ils seront certains d'être justement appréciés dans la musique bien exécutée et bien comprise. C'est pourquoi nous leur conseillons de crier beaucoup moins une autre fois le célèbre trio de *Guillaume Tell*, parce qu'un trio où les basses ne laissent pas entendre le ténor n'a pas même le mérite du plus mince duo.

—Le Théâtre-Italien a repris, dans les premiers dix jours qui

ont suivi l'ouverture, *Semiramide, l'Elisir d'Amore,* et les *Puritani,* où Mario a remplacé Rubini. Il serait bien possible que la cause de cette activité fébrile fût la nécessité de se faire tout de suite un répertoire où l'absence d'un autre premier ténor ne se ferait pas sentir. Ce répertoire sera nécessairement borné, car Mario ne peut suffire à tout, et nous ne voyons pas beaucoup d'ouvrages où l'on puisse se passer de lui. D'un autre côté, *Semiramide* et la *Norma*, qui n'exigent pas à la rigueur un ténor bien étoffé, emploient Mlle Grisi, qui ne peut non plus chanter trois fois la semaine. La chose va passablement pour l'instant. C'est comme en tombant du haut d'une tour. La situation est douce en commençant, et l'on sait bien à quoi s'en tenir à la fin de la descente.

Avant de nous occuper des chanteurs qui nous restent, et que nous aurons, Dieu merci, occasion de retrouver, payons un tribut de souvenirs et de regrets à celui que nous avons perdu. Le jour de l'oubli, cet oubli qui attend infailliblement tous les artistes dramatiques, viendra assez tôt pour Rubini, pour que nous cherchions à prolonger de quelques heures son souvenir parmi nous. Pour nous, en effet, Rubini est plus qu'un chanteur, un de ces rares et heureux accidents qui s'appellent ténors, au lieu de s'appeler basses; c'est une manifestation spéciale de l'art musical, une faculté de nous émouvoir d'une manière particulière, qui nous quitte, et sans retour. Ce grand artiste, dont la voix n'avait qu'une beauté ordinaire, mais qui trouvait d'ailleurs de grandes ressources dans la souplesse et dans l'étendue de cette même voix, s'est surtout élevé à une grande hauteur par suite d'une de ces organisations exceptionnelles qui font les hommes d'élite, les musiciens destinés à faire comprendre aux masses les plus engourdies la puissance de l'art. Les détracteurs ne lui ont pourtant pas manqué, détracteurs peu nombreux qui se sont trouvés surtout chez les gens qui raisonnent au lieu de sentir. On s'est attaché à la partie de sa manière qui semblait, aux yeux du vulgaire, tenir à un système, à ces nuances *pianissimo* qu'il donne aux secondes parties de ses phrases, aux réponses de certaines propositions musicales. Nous ne croyons pas, nous, que Rubini se soit fait un système de ces sortes d'effets. C'est chez lui le résultat de sa manière de sentir et de phraser la musique, le produit de ses émotions, de ses préférences musicales, et, si l'on veut, d'expériences, d'études patientes et d'observations. Un artiste complet, quel qu'il soit, quel que soit l'art qu'il cultive, n'est lui-même qu'à ce prix. Son style, son faire, qui le distinguent toujours des autres artistes, tendant au même but, doivent former un tout homogène et original dont les conditions indivisibles résultent de ses sentiments intimes. On n'en saurait rien retrancher sans l'annuler. Personne, que je sache, n'a jamais pensé à retrancher à Rubens sa couleur invariablement vermeille, à Titien ses chairs qui n'ont rien d'idéal, à Léonard de Vinci ses harmonieuses teintes brunes, à Raphaël son trop grand éloignement de la terre, à Ruysdael ses soleils tristes et mélancoliques, à Claude le Lorrain le calme éternel de ses campagnes radieuses. Avec, ou sans le *pianissimo*, Rubini est toujours l'artiste qui trouve à faire sortir d'un mot, d'un accent, les éclairs d'un ravissement ineffable, ou les sanglots de la douleur la plus amère. J'ai déjà eu occasion de le dire : ce grand chanteur, si profondément acteur par la seule force de l'accent, émeut à tel point, que je connais des gens qui confessent n'avoir jamais été pénétrés à une pareille profondeur par aucun autre virtuose, fût-ce la plus belle cantatrice. Les méthodes de système et de parti pris n'arrivent jamais à ce résultat.

Une circonstance, si elle était vraie, serait de nature à augmenter les regrets que nous cause sa perte. On assure que, depuis la mort de son père, Rubini n'était pas autrement pressé de retourner à Bergame, et qu'il eût volontiers consenti à demeurer quelques années encore au Théâtre-Italien de Paris. Des tracasseries de coulisses, au sujet desquelles on pourrait adresser quelques reproches à des gens pour qui il avait toujours été ce qu'on l'a toujours connu, un honnête et excellent camarade, ont pu seules le forcer à se retirer.

Personne n'est indispensable, et Rubini pourra, nous n'en doutons pas, être bien remplacé, tôt ou tard, par un ténor dont le style et les qualités seront tout différents des siens. Déjà Mario s'y est essayé avec bonheur dans les *Puritani*. Ce joli chanteur a fait depuis l'an dernier des progrès fort remarquables, et dépassé ce qu'on pouvait attendre de lui. Son succès a été complet et doit l'encourager à profiter de ces occasions si rares dans la vie des jeunes artistes. Puisqu'il n'a plus de rival en ce moment, et que tout lui est ouvert, il faut qu'il marche avec une confiante audace. Il faut maintenant, dans son chant, plus que de la tendresse et de la sensibilité. On lui demandera désormais, pour le reconnaître digne de sa position nouvelle, l'élan et la profondeur de la passion.

A. SPECHT.

COMÉDIE-FRANÇAISE : Rentrée de Mlle Rachel. — L'ODÉON.

MADEMOISELLE Rachel, après cinq mois de pérégrinations et d'aventures, vient de faire sa rentrée; et le public, fâché d'avoir été si longtemps quitté sans doute, n'a pas accueilli avec un bien vif enthousiasme le retour de l'infidèle. Peut-être lui avait-on nui aussi pendant son absence par des bulletins si exagérés de ses triomphes, que les bulletins de la grande armée ne sont que des bagatelles à côté de ceux-là. Le talent de mademoiselle Rachel a été célébré de telle façon, que jamais charlatan d'opéra n'a vanté son élixir à son de trompe avec plus de retentissement; que jamais le racahout des Arabes et autres ingrédients plus ou moins hygiéniques n'ont été l'objet de plus de réclames. Le public fait payer actuellement le prix de ces réclames à la jeune tragédienne par une froideur qui, nous aimons à le croire, ne sera pas de longue durée.

Mademoiselle Rachel avait été placée sur un piédestal comme un être idéal, et il arrive toujours un moment où l'humanité reprend ses droits, où le masque tombe, et la femme reste, s'il s'agit d'une actrice. Ce moment est venu pour mademoiselle Rachel comme pour les autres, et l'idole, que la vogue avait entourée de respects et d'adorations, s'est retrouvée un matin une simple mortelle. Mademoiselle Rachel n'est plus une déesse, Melpomène en personne, une chaste muse; c'est une

comédienne comme la Thisbé ni plus ni moins, que le public juge de sang-froid, qu'il n'applaudit plus qu'à bon escient. Le prestige est brisé! Cette réaction s'opère toujours au bout d'un certain temps; elle marque dans la vie des artistes, qui crient à l'ingratitude, parce qu'ils ne peuvent s'habituer, comme des têtes découronnées, à l'idée que leur front ne porte plus le diadème.

Mademoiselle Rachel aurait tort de se décourager; cette épreuve, elle peut la subir. Elle a assez de force pour résister à l'indifférence et pour reconquérir, non pas un enthousiasme irréfléchi, comme par le passé, mais une estime basée sur de solides et belles qualités. Mademoiselle Rachel a des torts à se reprocher : étourdie par sa fortune, elle s'est trop livrée au monde, qui l'a prise comme un jouet, et qui la délaissera un de ces jours, avec son impitoyable cruauté, s'il ne l'a pas encore fait. Nous l'en avons avertie autrefois, elle aurait dû conserver toutes ses forces pour le théâtre auquel elle devait sa position. N'est-il pas étrange que mademoiselle Rachel ne compte depuis trois ans qu'une dizaine de rôles dans son répertoire, et qu'elle n'ait pas une création nouvelle ou moderne? Elle n'a pas assez vécu pour son art; ce commerce d'Achille et de Pyrrhus, de Sévère et de Xipharès, ne lui suffisait pas, mais elle pouvait trouver d'autres amours dignes de ceux-là.

Mademoiselle Rachel a paru exagérée dans *Camille,* et froide dans *Monime,* à sa rentrée; dans le seul rôle d'*Hermione* elle a retrouvé quelques-uns de ses élans, mais on a remarqué une certaine faiblesse dans les moyens de l'actrice, et une distraction poussée jusqu'à des hésitations de mémoire; il semblait que la jeune tragédienne fût poursuivie par une préoccupation étrangère. On attribuait cette préoccupation à diverses causes qui ne sont pas du ressort de la publicité. Une subite indisposition est venue atteindre enfin mademoiselle Rachel, et empêcher, lundi dernier, la représentation de *Polyeucte,* annoncée pour la rentrée de Beauvallet, heureusement remis de son accident. Nous espérons que la santé de mademoiselle Rachel se raffermira, qu'elle renoncera désormais, pour se donner entièrement à ses études, au genre de conduite adopté par elle, et que, mieux inspirée, elle ne s'exposera plus à perdre la faveur du public.

— Le comité de lecture de l'Odéon vient de recevoir une traduction de *Macbeth,* faite par M. Léon Halevy. Cette œuvre, qui se recommande par une fidélité aussi rigoureuse que possible, en se conformant néanmoins aux habitudes du public français, est destinée à obtenir un grand succès sur la scène littéraire de l'Odéon. Ce sont de telles études, et non des médiocrités plus ou moins refusées ailleurs, qu'un théâtre comme celui de l'Odéon doit admettre, s'il veut attirer sur lui l'attention de la Chambre, et obtenir une subvention nécessaire à son existence. Qu'il livre à son parterre d'étudiants de nobles chefs-d'œuvre nationaux ou étrangers!

VARIÉTÉS : *Trinquefort. — Langéli. — Job et Jean.*

Jamais théâtre, désireux de complaire à son public ordinaire, ne déploya plus d'activité que les Variétés, dans la semaine qui vient de s'écouler. Trois pièces nouvelles en huit jours : le *Père Trinquefort, Langéli, Job et Jean,* une scène populaire, un épisode historique, une intrigue à la façon de Marivaux, une réunion d'acteurs intelligents et aimés du parterre, Lepeintre aîné, Serres, Levassor, Hyacinthe, Maillard, le transfuge de la Comédie-Française; Mmes Eugénie Sauvage, Esther et Bressan; c'était plus qu'il n'en fallait pour compter à bon droit sur un succès, et les Variétés en ont obtenu au moins deux. Ce que c'est que le *Père Trinquefort,* vous le devinez sans peine, un buveur émérite, une colonne de cabaret, comme le veut son nom, le roi de la barrière et le prince des chansonniers; son image, le verre en main, trône majestueusement au-dessus d'un berceau de feuillage, en souvenir de ses nombreux exploits bachiques; sa renommée s'étend à deux lieues à la ronde, et tous les aspirants à la royauté de la bouteille s'empressent autour de lui; on le fête, on écoute avidement ses glouglous et ses paroles; on accueille ses hymnes au vin et à l'amour avec des battements de mains; c'est que Trinquefort est en même temps un entrepreneur de bâtisses fort achalandé et un mari propriétaire d'une fort jolie femme; à ce double titre, il a pour amis Boileau et Pimparé, deux vrais *ficeleurs,* pour parler le langage du lieu; le premier, entrepreneur comme lui, et qui guette de son vivant sa belle clientèle; le second, racleur de violon, Paganini en herbe, qui s'est épris d'une passion furieuse pour Mme Trinquefort. Les deux traîtres s'entendent; on grisera le loyal buveur sous couleur d'un défi, et grâce à une infusion d'eau-de-vie; Boileau lui soufflera une affaire importante qui est sur le point de se conclure, et Pimparé sa femme. La lutte a donc lieu dans des conditions inégales; Trinquefort *se pocharde* (toujours le vocabulaire de l'endroit); il insulte sa Françoise, qui jure de se venger; il est dépossédé de son titre incontesté de roi des buveurs, et tout va lui manquer à la fois, son entreprise et son épouse, lorsqu'on lui apprend la perfidie dont il a été victime; alors il revient à lui, grise à son tour ses deux adversaires, va rapidement conclure son affaire, assiste au rendez-vous de Mme Trinquefort avec Pimparé, et pardonne généreusement aux vaincus. Mais c'est trop de deux méchantes scènes d'ivresse; et puis, quel intérêt pouvons-nous prendre à ces propos de cabaret, à cet argot sans esprit et sans sel, à ces situations connues, qui n'ont d'autre mérite que leur vulgarité? MM. Dupeuty et Cormon avaient mieux à faire que de nous raconter l'histoire du père Trinquefort.

— Passons donc à une pièce d'un genre plus relevé. Nous sommes en pleine régence, au temps des roués et des conspirations pour rire, que payent de leurs têtes quelques pauvres gentilshommes séduits. Le complot de l'ambassadeur d'Espagne a éclaté à Paris; le duc de Cellamare a été écroué à la Bastille, au détriment du droit des gens, et le cardinal Albéroni compte sur la personne du duc de Saint-Aignan, ambassadeur de France à la cour de Madrid, pour lui servir d'otage. Mais M. de Saint-Aignan est en fuite, et déjà il est parvenu sans encombre au pied des Pyrénées; encore quelques heures, et il aura touché le sol français, il aura déjoué les poursuites acharnées du cardinal. Toute la police espagnole est sur pied; on est sur les traces du duc; on le sait arrivé dans une petite ville dont peu vous importe le nom; que faire en ce péril? Parbleu, le moyen est aisé; le valet Langéli et la femme de chambre Mariette joue-



Vinie attendant son bien aimé



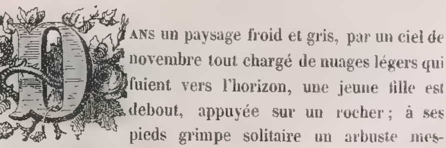


ront les rôles de l'ambassadeur et de l'ambassadrice, et il se rencontrera un imbécile d'alcade pour donner pleinement dans le panneau. Donc Langéli et Mariette s'affublent à qui mieux mieux de riches vêtements, font la roue, prennent de grands airs, parlent un langage de cour, et l'alcade Ramire y Gloutos y Avalos y Fandangos écoute, bouche béante et les yeux démesurément ouverts. Langéli entame avec lui une discussion de principes et un entretien à bâtons rompus que nous ne saurions analyser, mais qui provoquent un franc rire. Rien de plus drôle et de plus comique que Levassor en duchesse de Saint-Aignan, avec un chapeau à plumes et une tournure d'emprunt, faisant la petite voix et les mines les plus agaçantes à ce niais de corrégidor, qui se laisse prendre à ses coquettes chatteries. Cependant le temps se passe ; le feu s'allume sur la montagne et apprend au valet que son maître est sauvé ; alors il jette hardiment le masque, et ce que le pauvre alcade a de mieux à faire pour éviter la colère d'Albéroni, c'est de prendre, lui aussi, la route de France avec sa charmante nièce, dont Langéli est décidément amoureux. M. Rosier a montré beaucoup d'esprit et peu de réminiscences de Beaumarchais dans sa pièce, si ce n'est dans les personnages de Ramire y Gloutos et de sa nièce, qui rappellent légèrement Bartholo et sa rusée pupille.

— Enfin, c'est *Job et Jean*, une comédie-vaudeville en deux actes, où MM. Lockroy et Anicet, deux hommes fort spirituels et pleins de verve, comme on sait, ont noué tant bien que mal une sorte d'intrigue dans le genre des *Fausses confidences*. Mme Dutillé est une jeune veuve que poursuit un vieux marquis, vers l'an 1790 ; et pour échapper à ce barbon encore poudré, il n'est pas de subterfuge qu'elle n'emploie, pas d'artifices qu'elle ne mette à profit, pas de voyage qu'elle ne soit prête à entreprendre. La voilà tout près de Calais, dans un magnifique domaine, où, remplie de sécurité, elle rêve sérieusement à une restitution de biens ; car feu son mari s'est enrichi aux dépens d'un grand seigneur prodigue, et M. de Murray a laissé dans la misère un héritier dont on ignore le sort. Un grand bruit se fait au dehors, c'est l'intendant qui amène un braconnier pris en flagrant délit de chasse. Le braconnier est Job, le dénonciateur est Jean ; or Job et Jean sont deux amis inséparables, Oreste et Pylade, presque deux frères, qui ont marché toujours ensemble dans les *âpres sentiers de la vie*, mais qui, à cela près, ne se ressemblent pas plus que le jour et la nuit. Job est un paysan bête et niais ; Jean, un homme lettré, au langage fleuri, aux manières élégantes ; du reste, tous deux aussi gueux que possible, et tellement gueux qu'ils n'ont pu désintéresser, pour une misérable somme de vingt livres, les gens d'affaires acharnés après une pauvre femme. La pauvre femme s'est jetée dans l'étang, et Jean s'y est jeté après elle ; le délit de Job n'est qu'une ruse pour obtenir la prime promise aux délateurs de ce genre de méfaits. Son récit naïf intéresse Mme Dutillé comme le public, et tout va à merveille, lorsque survient brusquement le vieux marquis d'Armonville, qui a su la mise en vente du château et qui accourt, grâce à ce prétexte commode, sur les traces de sa belle fugitive. Par quelle ruse nouvelle éloigner cet audacieux importun ? La veuve a une heureuse idée ; elle s'improvise un mari, cet aventurier de tout à l'heure, Jean l'orphelin et le sauveur de la malheureuse paysanne, et l'on comprend tout de suite comment avec la naïveté de Job, la surprise de l'intendant, l'embarras et l'ignorance du jeune homme ainsi marié par surprise, le marquis parvient à se douter de la supercherie, comment il compromet Mme Dutillé par sa surveillance active, comment il prépare un tête-à-tête fort scabreux pour la nuit entre la jeune veuve et son époux temporaire, forcé presque de prendre son rôle au sérieux et déjà amoureux de sa charmante femme. A la fin on s'explique ; Mme Dutillé appelle le marquis, qui veillait dans la bibliothèque voisine, et avoue son veuvage ; Jean, qui n'avait pas su se risquer tout à l'heure, profite de l'occasion pour lancer une déclaration d'amour à la barbe de l'amant dédaigné, et il est accepté avec joie, car il est le fils si persévéramment cherché de M. de Murray ; M. d'Armonville s'en retourne à Paris, honteux et confus, et pour toujours dégoûté des poursuites matrimoniales. Il y a dans ce vaudeville quelques intentions qui ne se réalisent pas, entre autres celle où Mme Dutillé recommande à son prétendu mari d'être moins galant et moins empressé ; quelques maladresses, telles que l'aveu d'amour en présence du marquis ; mais on rencontre çà et là d'assez jolies scènes, des mots fort spirituels, des situations assez heureuses ; et le jeu des acteurs a dissimulé ce que la pièce avait de défectueux. Maillard a conservé aux Variétés les souvenirs du Théâtre-Français ; il dit avec élégance, distinction et chaleur ; Mme Eugénie Sauvage a montré beaucoup de tenue et de dignité dans le rôle de Mme Dutillé.

ALBUM DE L'ARTISTE.

Nina attendant son bien-aimé. — Vue prise du Chalet de la Hanjeer.



DANS un paysage froid et gris, par un ciel de novembre tout chargé de nuages légers qui fuient vers l'horizon, une jeune fille est debout, appuyée sur un rocher ; à ses pieds grimpe solitaire un arbuste mesquin et rabougri ; on voit se profiler au loin le modeste clocher de la ville et s'étendre partout la brume désolée de l'hiver qui s'approche ; mais qu'importent la tristesse du sol et la menaçante venue de la neige à cette jeune et belle damoiselle à l'œil si bleu, à la pose si mélancolique et si soucieuse ? Voyez, elle s'est parée comme pour les grands jours de fête ; une rose se joue dans sa chevelure poudrée ; de gracieux rubans ornent une robe élégante et d'un goût exquis ; sa blanche main tient

un mouchoir brodé; son bras découvert est entouré de riches dentelles; son châle noir flotte négligemment au vent et contraste d'une façon charmante avec les riantes couleurs du reste de ses vêtements. Qui est-elle? Est-ce une jeune fille allant à son premier rendez-vous, ou une jeune femme qu'un oublieux amant a déjà délaissée? C'est la *Nina attendant son bien-aimé* de M. Cassel, une délicieuse composition que nous avons vue au salon du Louvre, et que l'Allemagne nous a tout récemment enlevée. Ce site dépouillé et presque sauvage, cette physionomie légèrement romantique, pour nous servir d'une expression toujours en vigueur au delà du Rhin, cette poésie douce et rêveuse, qui ferait si bien le sujet d'une ballade écossaise, tout cet ensemble à la Walter-Scott devait plaire à l'imagination de nos voisins, et la Société des Amis des Arts de Carlsruhe, dans le grand-duché de Bade, s'est empressée d'en faire l'acquisition; mais la gravure de M. Péronard nous reste, une œuvre pleine de sentiment et de finesse, qui rappelle scrupuleusement le tableau, qui en a conservé avec une fidélité parfaite toute l'inspiration, et qui en résume le ton général et l'aspect élégant avec autant de goût que de bonheur.

—Voici bien un véritable paysage de Suisse avec ses glaciers bleus et ses neiges éternelles au bout de l'horizon, ses pâturages verts et ses vastes forêts de sapins au fond de la vallée. L'ouragan est venu, et il a tout emporté sur son passage; les arbres déracinés gisent sur le sol ou s'élèvent tristement, dépouillés de leurs branches touffues, et décapités par la tempête comme par un boulet de canon; au loin, à gauche, on entrevoit encore des nuages noirs et menaçants; mais le ciel se rassérène, et le soleil va reparaître. Le chalet, adossé à un monticule peu élevé, a résisté vigoureusement à la violence du vent; ses habitants solitaires se montrent déjà au milieu du sentier, dans le pittoresque costume du pays, et ressortent vivement sur l'âpreté et la désolation de cette scène imposante et sauvage. C'est la *Vue prise du chalet de la Handeck,* par M. A. de Fontenay, une composition remplie de naturel et de vigueur, qui a figuré au salon de 1841, et que M. P. Girardet a rendue avec une exactitude et une fermeté de touche dont ne sauraient s'étonner ceux qui se rappellent les nombreuses vues des Alpes déjà gravées par cet habile artiste, et publiées de temps à autre dans ce journal.

VARIÉTÉS.

Les Trois Grâces, par M. Forster. — Mme Jenny Colon, Mlle Julian et Mlle Adèle Alphonse.



MONSIEUR Forster, dont le burin facile et si brillant s'est attaché avec tant de bonheur à Raphaël, vient de publier une œuvre nouvelle d'après ce grand peintre. C'est une fine et élégante gravure d'un de ses plus petits tableaux, mais d'un des plus parfaits: *les Trois Grâces,* de la galerie de lord Dudley et Ward. Le sujet simple est disposé avec ce sentiment, ce goût pur et élevé que Virgile et Racine ont seuls possédés au même degré. Les *Grâces* sont représentées dans toute la ravissante pureté de formes que leur donne l'imagination. Chacune a une attitude différente; néanmoins elles se relient toutes trois avec bonheur, et composent, par l'union des mains et des bras, un groupe ravissant. Rien d'exquis et de suave comme le dessin de ce petit tableau. La gravure l'a reproduit dans les mêmes dimensions. M. Forster a exécuté cette planche d'après une exquise aquarelle du peintre anglais, Dennings, faite exprès et qui a coûté 5,000 francs. C'est une véritable répétition de Raphaël. Le tableau, de la première manière du peintre, est traité en maître dans toutes ses parties. Le nu est d'une grande vérité. C'est en 1508 que Raphaël a peint les *Trois Grâces,* pour un de ses amis d'Urbino. Il avait d'abord fait un dessin d'après un groupe antique de la Libreria du Dôme, à Sienne, maintenant en la possession de l'Académie de Venise. Le paysage, composé de quelques buissons, de quelques flaques d'eau, s'étend avec limpidité derrière les figures placées sur le premier plan. Cette œuvre nouvelle de M. Forster, si sentie, si délicate, doit obtenir une place dans toutes les collections d'amateurs.

— Le Théâtre-Royal de Bruxelles vient de subir une de ces crises si communes dans le monde dramatique. Mme Jenny Colon, comme Mlle Falcon, a perdu complétement sa voix, et l'on craint qu'elle ne puisse jamais la recouvrer. Mlle Julian se prétend atteinte, elle aussi, d'un mal de gorge tellement grave, qu'elle craint de compromettre son instrument par un travail trop assidu, elle appuie d'ailleurs son dire de certificats signés par deux médecins en réputation; mais à leur tour, messieurs les médecins du Théâtre-Royal affirment que le gosier de Mlle Julian n'est atteint d'aucune affection dangereuse et se trouve au contraire dans l'état le plus florissant. Pour se prononcer dans ce grave débat où Hippocrate dit oui, et Galien dit non, il faut attendre la décision des tribunaux. Le Théâtre-Royal se trouvait dans un très-grand embarras par le soudain mutisme de ses deux primadones, lorsque l'administration, ayant appris qu'une jeune cantatrice parisienne venait d'arriver à Bruxelles, s'empressa d'aller lui faire des propositions. Mlle Adèle Alphonse les accepta, et, le lendemain, les Bruxellois écoutaient avec ravissement une voix souple et légère qui leur traduisait avec beaucoup de grâce les charmantes mélodies du rôle de Rosine, dans *le Barbier*.

La voix de Mlle Adèle Alphonse n'est pas puissante, mais elle a de l'étendue et se distingue par une agilité et une netteté remarquables. A ces qualités, la débutante en joint une autre beaucoup trop rare aujourd'hui, celle d'une excellente prononciation. Cette jeune cantatrice, qui remplacera Mme Jenny Colon pendant un mois, paraît être d'une constitution physique très-délicate, et à la voir on ne lui croirait pas l'énergie nerveuse qu'elle possède. Craignant que son extérieur, d'ailleurs fort gracieux, ne prévînt contre elle le public belge, elle a déployé toutes les ressources du point d'orgue et s'est plu à faire sonner des notes élevées.

Le second début de Mlle Adèle Alphonse a eu lieu dans *la Pie Voleuse*, et le troisième dans *Guillaume Tell*, et son succès a été de plus en plus brillant.







LE MARIAGE

DE

J. JANIN.



Au dix-huitième siècle, quand la politique était à l'ombre de la littérature et de la philosophie comme une branche naissante au tronc du vieil arbre, les gens de lettres, leurs œuvres et leurs actions occupaient tous les causeurs et tous les gazetiers. Leurs œuvres, c'était la politique du jour, le premier Paris, la controverse ; leur vie, c'était le feuilleton. Aujourd'hui qu'on ne cause plus, aujourd'hui que la politique a déployé ses tristes rameaux jusqu'au-dessus des autres branches, on parle des Chinois et des Anglais, de la réforme électorale et du recensement, c'est bien amusant, mais c'est toujours la même histoire. Fontenelle, Grimm, Bachaumont, Mme d'Épinay, Mme Duchatelet, la marquise de Boufflers, qui tous avec tant d'esprit, la plume à la main ou la parole sur les lèvres, rédigeaient la gazette de leur monde, seraient bien dépaysés à Paris par le temps qui court; ils trouveraient que ce n'est plus la peine de rien dire. Mais nous, nous ne sommes pas politiques, grâce à Dieu, nous ne sommes pas un écho de toutes ces paroles pleines de vent ; nous sommes le refuge des arts et des lettres ; il nous reste donc, à nous, un peu de temps et de silence pour vous parler de ce mariage dont l'appareil honore les lettres et les arts.

Vous avez tous vu les quatre ou cinq fenêtres qui touchent poétiquement au toit d'une belle maison en face de la grille du Luxembourg ; ces fenêtres sont autant de jardins dignes des contes de fées ; l'oiseau s'y repose au passage, l'abeille y butine son miel, le papillon y sème la poussière de ses ailes. L'étudiant rêveur a souvent salué ces fenêtres, toujours égayées, d'où Jules Janin jette nonchalamment son esprit et sa philosophie dans une phrase coquette et souriante. L'appartement est digne des fenêtres : tableaux, livres, tapisseries, meubles d'art, rien n'y manque en vérité ; entrez dans cette bibliothèque sans craindre la poussière, vous êtes ébloui par tous ces beaux livres dorés et maroquinés, par ce pastel qui vous sourit, mais qui sourit à tout le monde, par cette tapisserie du beau temps des Gobelins, par toutes ces jolies curiosités amassées à grand'peine, si jamais M. Janin (j'allais dire Janin) a eu de la peine en sa vie. N'ouvrez pas ces beaux livres, vous seriez distrait à coup sûr par tout ce luxe de décors ; d'ailleurs ces livres sont bons à voir, mais non à lire. Pourquoi ces mille volumes, quand il en faudrait à peine six ou huit ? Une bibliothèque est un cimetière où on aime à passer dans ses jours de mélancolie ; on s'y promène, mais on ne s'arrête guère qu'à une ou deux épitaphes. Les livres n'apprennent rien qui vaille; Janin, c'est-à-dire M. Janin, en sait quelque chose, mais sur ce chapitre il n'est pas de très-bonne foi. Près de la bibliothèque, c'est le cabinet de travail. Un poëte a-t-il jamais travaillé dans un pareil cabinet? Les grands ducs, protecteurs des lettres, sont mal à leur aise quand ils viennent là ; Janin a beau les accueillir sans façon, ils sont humiliés par tant de luxe et de prodigalité. La plume de Janin vaut bien les revenus de certains duchés. Cependant rassurez-vous, on fume et on rit dans ce cabinet ; il s'y fait beaucoup de bruit et de fumée. Après le cabinet c'est la chambre à coucher ; dépêchons-nous d'en parler, car demain il ne serait plus temps : tout ce qu'une marquise du règne de Louis XV a rêvé de plus rare et de plus joli, vous le trouvez là comme par enchantement ; je ne parle pas de l'alcôve, ni des accessoires de l'alcôve ; je ne veux pas écrire un inventaire, je veux seulement vous faire entrevoir cette demeure d'un homme heureux; c'est donc là qu'il dort, là qu'il travaille, là qu'il étudie, si jamais il a le temps d'étudier. Les hommes d'esprit étudient en plein vent ; tout théâtre est bon pour eux ; ils lisent toujours, et sans qu'ils s'en doutent, dans le grand livre de l'humanité ; encore une fois, la bibliothèque de M. Janin est un de ses jolis paradoxes ; je n'en dirai pas autant de madame. C'est donc là qu'il est éveillé tous les matins au premier rayon de soleil traversant les clématites de sa fenêtre et la guipure de ses rideaux ; un ami vient qui ouvre la fenêtre, et avec l'ami voilà l'air embaumé du matin. La journée commence par un trait d'esprit, elle finira comme elle pourra. — C'est demain que paraîtra mon feuilleton sur Mlle Rachel et sur Mlle Maxime, sur M. Scribe et sur M. Rosier. — A merveille, dit l'ami ; es-tu content de ce feuilleton ? — Très-content. A propos, il faut que je l'écrive ce matin. La matinée se passe à répondre à tout venant. Voyant le soleil qui décline, Janin prend sa plume, il s'abandonne à elle ; la plume, qui sait l'exercice, va, vient, par-ci, par-là, deçà, delà, au hasard, à l'aventure, à la grâce de Dieu ; elle crie, elle grince, elle s'enivre, elle se perd, elle ne sait plus ce qu'elle dit, mais elle dit toujours quelque chose ; enfin, après mille sillons à fleur de terre, quelquefois profonds, quelquefois tortueux, elle jette un dernier trait, et Janin, tout étonné, se renverse sur son fauteuil pour voir le dernier rayon du soleil sur les platanes du Luxembourg. Pendant que la plume va ainsi jetant feu et flammes au risque de se brûler un peu elle-

même, Janin cause avec les arrivants, il écoute les spirituelles boutades de Théodose Burette ou de Chaix-d'Est-Ange, les jérémiades et les litanies de deux ou trois comédiennes, les éloges d'un grand-duc ou d'un vaudevilliste. Son coiffeur vient qui le peigne et qui lui fait la barbe ; un ami voyageur qui lui apporte des lettres ; malgré toutes ces distractions, la plume va toujours son train, conduite par la vapeur de l'esprit.

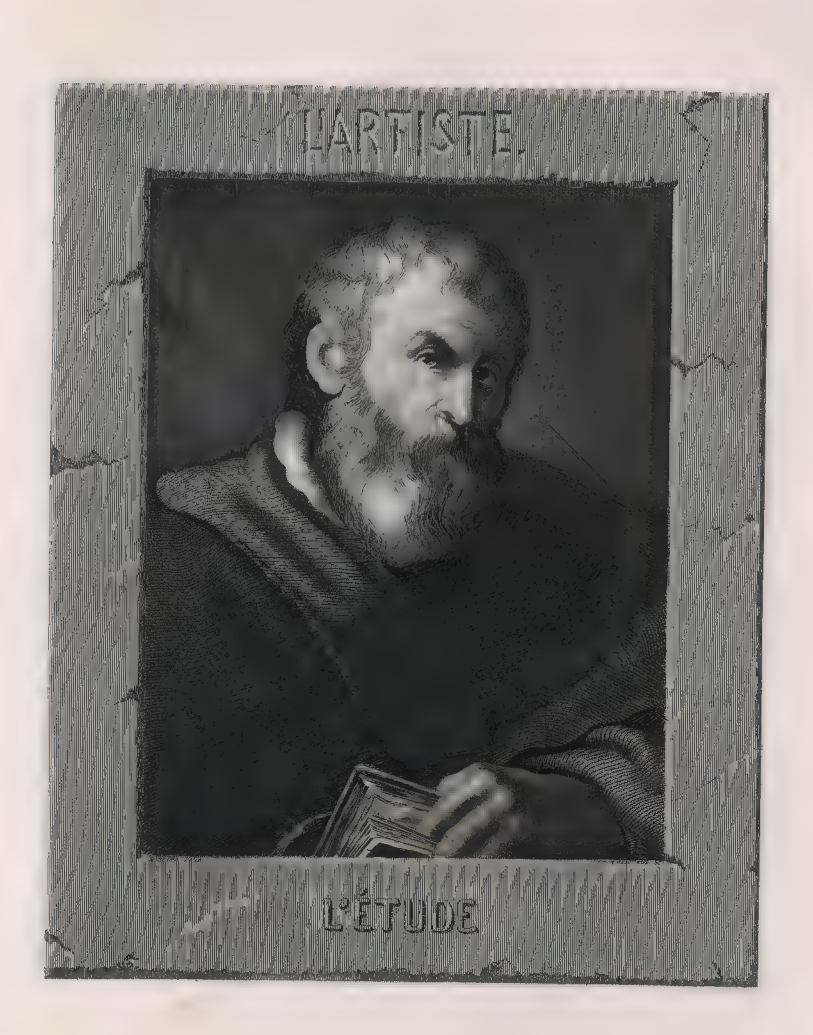
Cependant, dans cet Eden du feuilleton il manquait, non pas le fruit de l'arbre, mais Ève, la joie du cœur, la fleur de la vie, l'âme de la maison. Le mariage est un refuge sacré où finissent par arriver les plus récalcitrants. Janin cherchait un écho de sa gaieté ou de sa tristesse : la solitude est bonne, mais la solitude à deux ; à l'heure où les amis se dispersent, où l'on touche de la main les vanités trompeuses, on veut se faire un monde, y vivre dans un horizon plus pur et plus vrai, se rattacher à la tradition dont on s'est moqué, enfin cultiver saintement les fleurs sacrées de la famille. Janin est arrivé là avec la noble fierté d'un homme qui fait une bonne œuvre, tout en épousant une belle femme, riche et honorée.

Le jeudi de l'autre semaine le mariage civil a eu lieu par-devant l'écharpe de M. le maire du onzième arrondissement. On aura beau faire, la solennité du mariage ne sera jamais là ; le mariage civil est un contrat pur et simple, un acte de société, un bail, un échange, tout ce que vous voudrez. Je crois que le notaire et le contrat à signer produisent plus d'impression que M. le maire avec son écharpe, son code, plus ou moins civil, à propos de la mariée, sa gravité et son discours. Le discours du maire en question est digne de remarque, c'est une improvisation lue avec des lunettes. M. le maire a débuté ainsi : « Monsieur Jules Janin, vous êtes le roi du style. » Comme M. le maire n'improvise pas tous les jours, sa langue a un peu fourché ; il a presque dit le style du roi : c'est une variante dont le roi et Jules Janin se fussent bien passés. Je regrette bien que M. le maire n'ait pas poursuivi jusqu'au bout la métaphore, il pouvait dire avec autant d'éloquence : Vous êtes l'empereur de l'esprit, le grand-duc de la critique, le marquis du feuilleton et le baron de Lazzarini. M. Janin sait à quoi s'en tenir sur les titres; il en a de fort beaux ; s'il n'est pas le roi du style, il est du moins le roi de son style, ce qu'on ne pourrait dire de beaucoup d'écrivains de ce temps. M. le maire ayant affaire à un homme d'esprit qui se mariait, ce qui n'arrive pas tous les jours, a voulu briser une lance avec lui ; il pouvait s'en dispenser : l'esprit est une arme à deux tranchants, M. le maire s'en souviendra. M. Janin savait bien ce qu'il venait faire à la mairie du onzième arrondissement.

Le lendemain il y a eu soirée chez M. Huet pour la signature du contrat. Les époux et les témoins avaient signé avant le mariage, bien entendu, mais il restait quatre à cinq pages blanches pour les amis de toutes sortes, ministres, avocats, généraux, députés, pairs, artistes, musiciens, hommes de lettres. M. Thiers se rencontrait là avec M. Villemain ; M. Spontini avec M. Berlioz ; M. Chaix-d'Est-Ange avec M. Franck-Carré ; M. Eugène Delacroix avec M. Ingres ; M. Philarète Chasles avec M. de Sacy ; M. Teste avec M. Paillet; M. Emile de Girardin avec M. Armand Bertin : c'était un tableau des plus variés. On pouvait se croire à la cour. La rue de Vaugirard était inabordable ; le pauvre fiacre de l'artiste avait bien de la peine à passer entre les deux haies d'équipages. Janin faisait avec un grand luxe d'esprit les honneurs de la maison ; il trouvait, à chaque survenant, un mot ingénieux pour le présenter à sa jeune épouse, qu'on appelait tour à tour mademoiselle ou madame ; elle accueillait cette phalange d'amis avec toutes les grâces du monde ; un charmant sourire, un regard voilé, une légère rougeur, voilà ce qu'on trouvait au premier coup d'œil. Après avoir traversé le flot bruyant de célébrités qui s'agitait dans le salon, on passait dans le cabinet de M. Huet, un vrai cabinet de notaire ou d'avocat, ayant une odeur de papier timbré ; on trouvait là un notaire, plus ou moins, qui vous présentait une belle plume d'oie ou de fer à votre gré ; on déposait son nom et son paraphe pour le grand amusement des clercs de notaire. Je suis loin d'ailleurs de m'élever contre cette coutume de prendre à témoin pour un pareil contrat tous ses amis présents et passés. Si on rendait au mariage sa vieille solennité, les procureurs du roi n'auraient pas tant de sermons à faire. Mais aujourd'hui le commun des martyrs se marie à l'ombre, sans y penser, au hasard ; on prend une femme moyennant une dot. La dot est la pierre de touche. Insensés que vous êtes ! une femme jeune et belle, voilà le meilleur argent comptant, voilà la vraie fortune dans le bonheur ou l'adversité. Cependant un peu de menue monnaie ne gâte jamais rien; c'était l'avis de Jules Janin.

Pour lui, c'était d'ailleurs ce qu'on appelle un *beau parti* ; en effet, il apportait en dot une belle maison à Saint-Etienne, un palais en Italie qui vaut un peu plus qu'un château en Espagne, une somme assez ronde d'argent comptant et un des plus jolis mobiliers de Paris ; il est vrai qu'il apportait en dot une circonstance aggravante: il était homme de lettres ; il gagne, bon an mal an, quelque vingt-cinq mille livres, mais c'est un homme de lettres ; il a bien autant d'esprit qu'un notaire, mais c'est un homme de lettres ; il est honoré de tous et partout ; les ministres et les comédiennes, les puissances du dix-neuvième siècle, viennent à lui sans façon ; le roi lui a donné la croix en attendant mieux ; le duc d'Orléans lui donne des cigares, mais c'est un homme de lettres ; il a le cœur généreux, sa porte est ouverte au premier venu. Un jour, apprenant que son libraire est mal dans ses affaires, il lui envoie une lettre ainsi conçue : « J'ai reçu d'Ambroise Dupont les trois mille francs qu'il me redevait, dont quittance, *J. Janin* : » mais c'est un





L'ÉTUDE

homme de lettres. Eh! morbleu, oui, c'est un homme de lettres, que diable voulez-vous donc qu'il soit? huissier ou avoué peut-être, cela serait plus sûr, comme vous dites. Est-ce que l'esprit reste en chemin aujourd'hui? il y a encore trop de place pour les sots. On finira par comprendre que la plume qui pétrit le pain de l'esprit vaut bien celle qui embrouille l'esprit des lois. Il est vrai qu'un homme de lettres ne vend pas sa charge; il est vrai aussi qu'il y a des gens de lettres qui n'en sont pas, des esprits manqués qui prennent la plume un beau matin sans la religion de l'art, sans le feu sacré de l'âme, sans la noble passion de l'orgueil. La littérature a aussi ses faillites et ses contre-temps comme la Bourse, comme la royauté, comme toutes les puissances d'ici-bas.

Le salon offrait un coup d'œil très-curieux; on y remarquait en première ligne, après la grâce touchante de Mlle Huet et le sourire plus que jamais heureux de M. Janin, un conseil de ministres, présents et passés, et même de ministres futurs. M. Spontini, très-remarquable aussi par son costume du Directoire, le talent est sous-entendu, écoutait, tout en regardant sa guirlande de croix, les belles divagations musicales de M. Berlioz, sans avoir l'air convaincu. M. Ingres ne pouvait faire entendre ses raisons à M. Eugène Delacroix; M. Thiers et M. Villemain, M. Odilon-Barrot et M. Teste avaient l'air de jouer aux barres; M. le président Durantin se plaignait à M. Boulay de la Meurthe de ce que toutes ses cheminées fumaient; M. l'amiral Roussin voyageait avec M. Taylor; Raffet et Penguilly-L'Haridon n'avaient pas trop de temps pour regarder; M. de Demidoff était là simple et sans façon comme un bon bourgeois de Paris; je n'en pourrais dire autant de certains parvenus d'hier qui levaient la tête autour de lui; dans un autre groupe, M. Hébert complimentait M. Franck-Carré sur son exil à Rouen; à côté d'eux, M. Paillet, M. Colmet et autres avocats qui font du bruit, se reposaient dans le silence, tout en écoutant M. Hébert. Enfin dans des groupes plus ou moins animés, on voyait M. Portalis, M. Lucas de Montigny, Théodose Burette, Henriquel-Dupont, M. Grün, M. E. Briffaut, des rédacteurs du *Moniteur* et de l'*Artiste*. Mais nous ne pouvons guère rendre toutes ces physionomies diverses et fuyantes.

Les lettres n'étaient pas représentées comme la musique, la peinture, la politique et la magistrature. Il y avait là M. Philarète Chasles, qui serait un savant s'il n'avait trop d'esprit et de style; M. Frédéric Soulié, qui est devenu le conteur par excellence; enfin tous les rédacteurs du *Journal des Débats*. C'était bien quelque chose, mais ce n'était pas assez. Tous les condisciples de Jules Janin à son aurore littéraire, M. Sainte-Beuve, M. E. Sue, M. Hugo, M. de Musset, M. Gozlan, M. Sandeau, M. A. Dumas, on les cherchait en vain. Les hommes qui débutent ensemble se dispersent, s'éparpillent bientôt comme la nichée d'oiseaux au sortir du nid. Chacun se croit le chef de bande pour le chemin qu'il a pris. On recueille au passage des nouveaux venus qui chantent vos louanges pour faire la route avec vous; bientôt enivré par le bruit et quelquefois par le génie, on se retourne et on jette sur les autres un regard de pitié; comme on les voit à distance, qu'on n'entend pas le bruit qu'ils font, on se hâte de juger qu'ils n'ont pas fait leur chemin, on s'adjuge les honneurs de la royauté: « C'est moi qui suis le roi de l'ancienne pléiade. » Là-dessus, voyant que les autres ne viennent pas eux-mêmes vous couronner, on prend du dépit, on les accuse de malveillance et de mauvaise volonté; enfin, on fait semblant de les oublier. Or, il est arrivé, pour les autres, tout à fait la même histoire. Voilà pourquoi il y a tant d'absents, autrefois aimés, à la signature du contrat de mariage. La république des lettres est une république de rois.

Il y avait encore des absences qui surprenaient un peu; mais il faut dire aussi que Jules Janin n'est pas le coupable: il avait prié un ami de feuilleter pour lui l'*Almanach des vingt-cinq mille adresses*. Ce n'était pas là, il est vrai, qu'il fallait chercher, mais enfin, on ne pense pas à tout quand on se marie, et qu'on a un feuilleton à faire pour la première nuit de ses noces.

Enfin voici le troisième jour venu, c'est-à-dire le vrai jour du mariage. Ce n'était pas précisément pour nous autres le plus beau jour du monde: il pleuvait à verse sans relâche. Malgré la pluie, la curiosité s'en mêlait; l'église de Saint-Sulpice était plus habitée que les dimanches et fêtes. C'était à qui se pousserait en avant, qui pour la mariée, qui pour le marié. Les hommes de lettres sont, pour le peuple, des héros de romans. C'est une piquante surprise de les voir marcher, parler, se marier comme les autres. Les mariés se firent un peu attendre, comme il convient à des mariés célèbres. Enfin, voilà l'orgue qui les salue et qui les annonce. Les curieux trouvèrent l'un et l'autre à leur gré; on eût peut-être désiré Janin un peu moins rondelet, mais il souriait si bien, il avait de si beaux cheveux noirs, des dents si blanches, une grâce si simple, enfin une si jolie figure, qu'on lui pardonnait bien vite de n'être pas un spectre aux longs cheveux. La mariée était comme toujours, belle et voilée par sa timidité. M. le curé de Saint-Sulpice a fait un discours comme M. le maire du onzième arrondissement. « M. Jules Janin, Dieu vous a donné l'esprit en partage; c'est une arme qui vous a servi contre les mauvaises passions et contre les mauvais vaudevilles. Faites toujours comme par le passé, poursuivez sans pitié tous les accrocs faits à la morale et à la langue française. » A Mme Janin, M. le curé a parlé ainsi: « Mademoiselle (car M. le curé ne tient pas compte de l'écharpe de M. le maire, ni même du discours), Mademoiselle, vous avez tous les attraits de la beauté et tous les attraits de la vertu, mais ne songez à plaire à votre époux que par la vertu qui est durable, car la beauté passe comme



la rose. » Pour n'être pas neuf, cela n'en est pas moins vrai ; les vérités sont vieilles comme le monde, le tout sans faire tort à l'éloquence pastorale de M. le curé qui officiait *en personne,* comme ont dit les grands journaux. La jeune mariée a été saluée par le respect universel ; tout le monde lui savait gré de fouler aux pieds le préjugé qui repousse du mariage et de la famille humaine ces bohémiens qui vivent dans une autre famille, dans le monde des passions de l'art, de l'esprit et de la pensée. On voyait enfin une fille d'esprit dans une mariée. La messe a été pleine de recueillement, l'orgue a retenti de la joie de l'église ; Dieu a béni cette union, à défaut de M. de Châteaubriand qui avait dit : *Je ne vous bénis pas, car tout ce que j'ai béni est tombé.*

Nous n'irons pas plus loin dans l'histoire de ce mariage. M. Jules Janin nous a appris qu'il a fait un feuilleton : « Ce beau jour qui était la première nuit de ses noces. » Ce feuilleton est une jolie boutade, nul ne s'en plaindra, j'imagine, pas même Mme Jules Janin. Maintenant que le feuilleton est fini, il va se reposer doucement sur un cœur pur et dévoué qui sera son bon conseil pour l'avenir. Il a dit lui-même cette parole de l'Écriture : « *Malheur à l'homme seul.* » Maintenant qu'il a une âme de plus dans son cœur, un esprit dans sa pensée, sa plume n'en ira pas plus mal ; il se trouvera à propos une petite main blanche pour la redresser. Quand il parlera de M. Scribe : « Prends garde, lui dira une petite voix caressante, M. Scribe a presque autant d'esprit que toi ; » de Mlle Rachel : « Souviens-toi qu'elle a retrouvé l'âme du fier Corneille ; » d'un jeune poëte : « Parce que celui-là n'écrit pas en prose, il ne faut pas le rudoyer ; voyons, un mot de charité pour tant de rimes ; » d'un grand seigneur : « Celui-là est un duc ou un pair, mais ne te laisse pas séduire par le titre, il faut d'autres titres aux yeux d'un vrai critique. » A coup sûr, si Mme Jules Janin avait été du feuilleton de lundi... Mais du reste, grâce à Dieu, Mme Janin n'aura pas souvent à redire ; elle n'aura qu'à encourager du regard et du sourire cet esprit sage, aimable et lumineux qui rallie tant de monde à ses jugements.

A cette heure qu'il a une charmante image dans le tableau de sa vie, une compagne pour son voyage dans le bleu, une amie fidèle de tous les instants, prions-le de nous pardonner cette page imparfaite arrachée au chapitre du bonheur. Nous avons cru devoir enregistrer ici cette solennité qui honore les arts. Désormais, nous respecterons, par notre silence, les joies calmes et chastes de la famille, les mystères sacrés du coin du feu.

Ainsi donc le printemps prochain, aux fraîches brises d'avril, quand le jardin du Luxembourg reverdira et refleurira, vous pourrez voir de loin par la fenêtre, ou plutôt à la fenêtre, deux figures souriantes à travers les lilas. L'étudiant, qui aime tout ce qui est jeune et poétique et sans façon, saluera par sa gaieté ce gracieux tableau du critique à la fenêtre, nonchalamment appuyé sur l'amour de la jeune épouse ; et plus tard le petit-fils de l'étudiant redira sans doute le dernier mot des *Contes des fées :* « Ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants. »

ARSÈNE HOUSSAYE.

Notice Historique

SUR

LA VIE ET LES TRAVAUX

DE M. HUYOT.

(FIN.)

L'ARC de triomphe de l'Étoile tient une trop grande place parmi les monuments de Paris et dans la vie de M. Huyot, pour que rien de ce qui touche à l'histoire de cet édifice puisse paraître étranger dans l'éloge de cet architecte. Le moyen qu'on imagina pour remplacer l'artiste qui venait de se retirer, fut peut-être la circonstance la plus bizarre du long procès qui s'instruisait devant l'opinion publique. Ce moyen consistait à charger de la conduite des travaux une commission de quatre architectes, hommes d'ailleurs très-capables, mais qui avaient chacun ses vues particulières, et qui devaient s'accorder pour faire exécuter en commun le plan de Chalgrin, qu'aucun d'eux n'approuvait personnellement. C'était la première fois, sans doute, qu'on voyait un monument d'architecture mis en commission ; et, ce qu'il y eut de plus curieux dans cette affaire, c'est que cette commission exécutait un nouveau projet, tout en profitant des études que M. Huyot avait faites pour le sien. Le monument s'était élevé jusqu'au grand arc, à travers toutes ces vicissitudes, lorsque arriva un nouveau ministre, qui réintégra M. Huyot dans ses fonctions d'architecte, rendues plus difficiles encore par le travail de la commission. Il fallait rétablir l'unité entre ce qui avait été d'abord conçu par Chalgrin, puis modifié par notre architecte, et en dernier lieu, changé encore par la commission ; et ce fut certainement, de la part de M. Huyot, le comble de l'habileté, que d'être parvenu à mettre de l'accord entre tant d'éléments plus ou moins incohérents, en y ajoutant le caractère de grandeur qui lui était propre. C'est d'après ses nouveaux dessins

que furent conduits les travaux de l'arc de triomphe jusques et y compris le grand entablement, où l'on admire surtout cette corniche d'un effet si grandiose et si riche, d'un style si mâle et si ferme; et l'on peut juger, d'après cette belle partie du monument, de ce que l'auteur eût été capable de faire pour son achèvement. Mais la révolution qui arriva en 1830 devait changer encore une fois la destinée de l'arc de triomphe. Un ministre, homme nouveau, auprès duquel M. Huyot ne pouvait avoir d'autre tort que celui de n'en être pas connu, puisqu'il ne s'agissait plus alors d'économie, lui retira un emploi dont la possession était justifiée par tant d'études sérieuses, d'honorables sacrifices et de beaux travaux. Un autre architecte fut nommé pour remplacer M. Huyot, et cet architecte respecta du moins l'œuvre de son prédécesseur, n'ayant pu se refuser au dangereux honneur de lui succéder. Mais il manque encore à l'arc de triomphe de l'Étoile, pour être un monument complet et vraiment digne de sa destination, un couronnement, qui ne peut être que l'œuvre d'un habile homme; et c'était le dernier vœu de M. Huyot, que l'artiste à qui serait confiée cette tâche importante restât libre dans l'exécution de son projet, sans avoir à en répondre que devant son pays. Puisse, au moins, ce vœu d'un grand artiste, n'être pas perdu, comme son talent, pour le monument qui fut l'objet de ses études!

J'ai raconté l'histoire d'un monument auquel se lient dix années de la vie de M. Huyot, et dont l'achèvement, devenu étranger pour lui, a rempli d'amertume la fin de sa carrière. Dans ce récit fidèle, qui honore la mémoire de notre confrère, je n'ai épargné aux vivants, ministres et artistes, aucune des vérités qui m'ont paru utiles, sans avoir l'intention de blesser personne. Mais ne doit-il pas sortir, du moins, de cette disgrace d'un seul homme, quelque enseignement qui profite à tout le monde? Le sort de nos monuments continuera-t-il de dépendre du caprice d'un homme en place, qui voudra perpétuer le souvenir de sa courte existence politique, en laissant sur le front de nos édifices publics l'empreinte de son goût personnel? La destinée de nos artistes restera-t-elle toujours soumise à l'effet de ces révolutions qui se succèdent si fréquemment dans nos parlements? Et le talent n'a-t-il pas assez à faire de lutter contre les variations du goût, contre les exigences de la mode? lui faudra-t-il subir encore toutes les vicissitudes de la politique? N'avons-nous pas assez éprouvé tout ce qu'il en coûte à l'art et au pays pour dénaturer un monument, en voulant adapter sa destination à chaque révolution nouvelle, son caractère et son style au goût de chaque nouveau ministre? Qu'il me soit permis de le dire : dans un pays tel que la France, tout peut toujours se réparer; les désastres, les malheurs publics, par du temps, du travail, de l'économie; les fautes politiques, par une meilleure conduite des affaires; une mauvaise loi, par une loi nouvelle; un traité, par une victoire. Il n'y a de vraiment irréparable que ces fautes en architecture, qui coûtent si cher à la génération présente, et qui engagent pour un si long avenir l'honneur de tout le pays. Rien n'est en effet humiliant pour une nation, comme des erreurs de goût, taillées et sculptées en pierre, de proportion colossale, qui accusent jusque dans la postérité le passage d'un homme puissant aux affaires, qui n'a été que d'un jour; et l'on devrait interdire aux ministres, qui n'ont pas la certitude de l'être au moins toute leur vie, de disposer du sort d'un monument qui doit durer des siècles.

Tel est cependant le privilége de la grandeur, que l'arc de triomphe de l'Étoile, malgré tout ce qui lui manque, est encore un de ces monuments qui honoreront toujours le pays qui les produit. Ce qui y frappe au premier aspect, c'est l'énormité de la construction, où se reconnaît tout le génie d'un grand peuple, avec toutes les ressources d'un grand empire; et c'est là ce qui ne peut manquer, indépendamment de tout le reste, d'exalter l'âme et le patriotisme du citoyen. Le monument même, outre cette masse qui impose, offre de belles proportions, de grandes lignes, d'admirables détails, qui sont autant d'éléments matériels de cette grandeur morale, dont chaque homme possède au dedans de soi le type, et dont il reçoit l'image d'autant plus vive, que son intelligence est plus cultivée et son goût plus délicat. Il y a là, enfin, dans cet immense développement de sculptures qui couvrent l'édifice, tant de travaux d'art et tant d'efforts de talent employés à consacrer tant de souvenirs de gloire, qu'il n'est pas d'homme, de Français, arrêté sous ce grand monument, qui, sans se rendre compte des impressions qu'il éprouve, ne se sente plus fier de lui-même, plus grand à ses propres yeux, à la fois parce qu'il sait que c'est là l'œuvre de ses semblables, et parce qu'il recueille au dedans de lui quelque chose de grand, qui lui vient de ce monument qu'il contemple. Tel est en effet l'empire irrésistible qu'exercent sur l'imagination des hommes même vulgaires les grandes et belles productions des arts. C'est en élevant ainsi l'âme par l'image de la grandeur, et en l'épurant par celle de la beauté, que les arts contribuent à l'éducation comme à l'ornement de la société, et qu'ils peuvent prétendre même au perfectionnement de l'humanité. C'est cette influence des Beaux-Arts, quand elle est dirigée vers ce noble but, qui en rend les jouissances si pures pour celui qui les éprouve, si utiles à la société qui les procure; et voilà pourquoi, dans un État bien constitué, tout devrait tendre au grand, au beau, au délicat, dans les productions qu'on demande aux arts, afin que les idées, les besoins, les sentiments de la société se réglassent d'après l'effet qui en résulte.

La même fatalité qui avait frappé tous les projets de M. Huyot, et qui n'avait pas épargné sa personne, enveloppa d'autres travaux de cet architecte, qui n'existèrent jamais qu'en programme, ou qui ne reçurent qu'un commencement d'exécution, et qui auraient certainement contribué à sa gloire. Une église de Saint-Charles, qui devait s'élever sur les terrains de Belle-Chasse, et dont il avait donné le plan, fut détruite, avant d'avoir été commencée, par la révolution de 1830. C'est le même événement qui consomma la ruine de toute une masse d'édifices qu'il avait été chargé de construire sur le mont Valérien, et qui devait se composer d'un calvaire avec ses vastes dépendances, en y faisant servir des bâtiments affectés d'abord à la Légion d'honneur. Le projet de M. Huyot offrait une composition des plus remarquables, où la beauté du site ajoutait encore à l'effet de l'architecture. Des accidents de terrain, judicieusement appropriés à l'emplacement des diverses stations, conduisaient par des pentes douces à une terrasse où se trouvait le tombeau du Christ, et de là, à un immense plateau,

qu'occupaient, sur la crête même de la montagne, l'église et le couvent entourés de jardins et d'un cimetière. Ce bel ensemble de constructions, où la disposition du terrain s'était naturellement prêtée à d'heureuses réminiscences du temple de la Fortune de Préneste, n'avait encore reçu son exécution que par l'église, qui offrait le plan d'une ancienne basilique chrétienne, à deux rangs de colonnes à l'intérieur, terminée par une abside, avec un double portique à l'extérieur, et la *via crucis* au chevet de l'édifice. Nous avons vu cette église debout, et nous avons pu juger de l'effet qu'aurait produit le monument entier, s'il eût été achevé. Mais une révolution nouvelle s'était accomplie, qui ne devait laisser encore, à la place de l'œuvre projetée par M. Huyot, que des ruines; et l'on sait que c'est aujourd'hui une forteresse qui se bâtit sur l'emplacement et avec les matériaux d'un calvaire. Ainsi, l'histoire de nos révolutions se grave, à la surface du sol, dans les transformations de notre architecture; et l'instabilité de nos institutions ne se fait que trop sentir dans la destinée de nos monuments.

Ainsi frappé dans tous ses travaux et dans son existence même d'artiste, sans perdre cette constance d'âme qui rend l'homme toujours égal à lui-même et supérieur aux événements, M. Huyot se livra tout entier aux soins de son école, qui devint bientôt une des plus fortes et des plus nombreuses de la capitale. En même temps, il trouvait dans nos concours académiques l'occasion d'exercer cette rectitude de jugement, cette sûreté de savoir et de goût, qui donnaient tant d'autorité à ses opinions. Il continuait de répandre, dans son cours de l'École royale des Beaux-Arts, ces trésors de connaissances qu'il avait recueillis dans ses voyages; et il prenait une part active à la rédaction du Dictionnaire de la langue des Beaux-Arts, où il était chargé de l'architecture. Cependant il avait suffi de quelques années pour rétablir plus d'une vérité obscurcie, plus d'une renommée méconnue. Le temps, ce fidèle et sûr auxiliaire de la raison, avait marché; beaucoup d'hommes avaient déjà repris leur place dans l'opinion publique, qui attendaient encore, sans la solliciter, une juste réparation: M. Huyot était du nombre. Ses talents, qui l'avaient placé au premier rang de nos architectes par leur suffrage même, ne pouvaient manquer de recevoir l'emploi qui leur était dû; et, dans cet acte d'équité qui rendit M. Huyot à l'exercice de son art, il m'est doux d'avoir à proclamer que l'opinion unanime des artistes se montra d'accord avec la détermination généreuse d'un homme en place. Le magistrat qui veille à l'embellissement de Paris avait conçu l'idée d'une restauration générale du Palais de Justice, qui ne pouvait être confiée qu'à un grand architecte, et il choisit M. Huyot. Le projet, dont notre confrère avait déjà arrêté les bases, et dont l'ensemble avait obtenu l'approbation du ministre et celle du conseil des bâtiments civils, allait être mis à exécution; toutes les mesures préliminaires avaient été prises; les terrains sur lesquels devaient commencer les premières constructions étaient dégagés; et M. Huyot se livrait à l'espérance d'ériger enfin un monument digne de lui, un monument qui doit faire, au centre de la Cité, le principal ornement de Paris; car il comprendra, avec les parties encore sur pied du vieux palais de saint Louis, avec la cour et l'église de la Sainte-Chapelle, chef-d'œuvre de l'architecture du treizième siècle, un grand nombre de bâtiments nouveaux, appropriés à l'usage et construits suivant le génie de notre siècle, dont la réunion offrira certainement, pour y mettre partout l'accord nécessaire et le caractère convenable, un des problèmes les plus difficiles à résoudre qu'il y ait en architecture, en même temps qu'une des masses d'édifices les plus imposantes qui existent en Europe. M. Huyot était peut-être l'homme le plus capable de remplir toutes ces conditions; quelques années de plus, et il eût attaché son nom à quelque chose d'impérissable et de grand; et c'est en ce moment, où la carrière se rouvrait pour lui plus vaste, plus libre, plus glorieuse qu'en aucun temps de sa vie, qu'une fièvre dont on n'avait pas d'abord reconnu la gravité, et dont le principe se rattachait à cette fracture de la jambe mal réparée à Milo, l'enleva en quelques jours à ses confrères, à ses élèves, à l'école dont il était le soutien, à l'art dont il était l'honneur; fin si soudaine et si terrible, qu'elle frappa d'étonnement autant que de douleur le petit nombre d'amis qui en furent les témoins fidèles, et l'Académie tout entière qu'il présidait encore huit jours auparavant.

M. Huyot, à défaut de ces monuments que la fortune ne lui permit jamais de bâtir, s'en était élevé un dans l'estime de ses confrères, dont la durée ne dépend pas du moins de la volonté des hommes en place. La haute réputation qu'il s'était acquise dans notre école y conservera longtemps sa mémoire. C'était un de ces hommes rares, chez qui la droiture et la fermeté du caractère relèvent encore les talents de l'artiste; un de ces hommes qui ne fléchissent jamais devant aucun devoir, qui ne reculent jamais devant aucune vérité; un de ces hommes enfin qui joignent à cette franchise un peu rude du langage, toujours dictée par une conviction profonde et éclairée par une haute raison, cet accent de bonté qui vient de l'âme et qui pénètre. Il eut des élèves qui soutiendront l'honneur de ses leçons: témoin les deux qui viennent de recevoir ici une couronne qu'ils voudraient pouvoir suspendre au monument de leur maître; il eut aussi des amis qui garderont à jamais le culte de sa mémoire. Il laissa dans l'Académie un vide qui le rendra longtemps présent à ses souvenirs; et sa mort, qui fit éclater tant de regrets, et honorer d'un deuil si général tant de qualités à peine reconnues, tant de talents restés stériles, a bien vengé sa vie des injustices du pouvoir et des rigueurs de la fortune.

RAOUL-ROCHETTE.

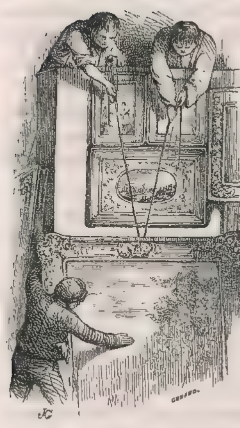


REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Rome.

Galeries Borghèse, Doria et Sciarra. — Le Musée du Capitole.

(SUITE.)



Les galeries particulières sont presque aussi nombreuses à Rome que les palais. A l'époque des grandes familles pontificales, comme les Médicis, les Rovère, les Borghèse, les Farnèse, les Colonna, époque qui était aussi celle des grands artistes, on ne concevait pas plus un palais sans galerie de tableaux que sans façade, portique et cour intérieure. Les descendants de ces familles illustres, ceux du moins qui ont conservé assez de fortune pour soutenir l'éclat de leur nom, se sont fait un honneur de conserver aussi les collections d'art réunies par leurs ancêtres, et chaque jour leurs splendides demeures sont généreusement ouvertes aux visiteurs de toutes nations et de tous rangs, qui viennent librement s'y promener, y travailler même, comme dans les Musées publics. Les principaux édifices où l'on exerce, à Rome, cette noble hospitalité des arts, sont les palais Borghèse, Doria, Sciarra, Colonna, Corsini, Chigi, Farnèse, Rospigliosi, Spada et Barberini. Ce dernier fut presque entièrement construit avec des débris d'édifices antiques, et principalement avec des pierres du Colysée, ce qui fit dire un jour à la statue satirique de Pasquino : *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.*

Il m'est impossible d'entrer dans le détail minutieux de toutes ces galeries, d'abord, parce que ce serait m'éloigner de mon sujet, et me jeter dans une série de descriptions nécessairement bien monotones, bien fastidieuses, surtout quand il ne s'agit pas des plus excellents et des plus fameux ouvrages de l'art; ensuite, parce que la *mal-aria*, et sa fille la fièvre-tierce, m'ayant chassé de Rome avant que j'eusse achevé mon pèlerinage d'amateur et accompli toutes les stations qu'il impose, je ne pourrais parler que sur ouï-dire de la plupart de ces galeries que je n'ai pu visiter moi-même. J'aime mieux borner ma tâche, et donner une idée sommaire, mais suffisante, des trois premières seulement; ce sera indiquer à la fois la composition des autres, que je recommande toutes à l'attention des voyageurs assez heureux pour avoir le goût, le temps et la santé.

La plus considérable des galeries de Rome, au moins par le nombre des ouvrages qu'elle possède, est celle du palais Borghèse. Dans ce vaste édifice, que l'on appelle communément *il cembalo dei Borghesi*, parce que son plan général représente la forme d'un clavecin, douze vastes salles sont consacrées à la peinture, et contiennent, dans leur disposition bien entendue, jusqu'à dix-sept cents tableaux; je mentionnerai brièvement les plus célèbres. De Raphaël : *la Déposition de la croix*, ravissant ouvrage, qu'il fit à vingt-quatre ans, encore dans sa manière primitive; l'excellent portrait de *César Borgia*, sur la belle et calme figure duquel on ne saurait lire tous ses crimes : c'est Néron à vingt ans. — De Corrége : une *Danaé*. — D'Andrea del Sarto : deux *Saintes Familles*, dont l'une surtout est digne de la galerie Pitti, où sont ses meilleurs ouvrages; une *Madone* et une *Madeleine*. — De Garofolo : une *Descente de croix*, qui passe pour son œuvre capitale; une *Conversion de saint Paul*, une *Vierge entourée de plusieurs saints*. — De Titien : une *Sainte Famille*, les *Trois Grâces*, l'*Amour sacré et l'Amour profane*, le *Retour de l'Enfant prodigue* (1), charmantes compositions, où l'extrême beauté du coloris n'est ni la seule, ni peut-être la première qualité. — De Paul Véronèse : un *Saint Jean dans le désert*, et un *Saint Antoine prêchant les poissons*, deux tableaux, au contraire, dont il ne faut guère admirer que la couleur. — D'Annibal et d'Augustin Carrache : un *Sauveur* et une *Madeleine*. — De Dominiquin : sa fameuse *Chasse de Diane*, devant laquelle s'exercent incessamment les copistes et les étudiants-peintres, et sa *Sibylle de Cumes*, non moins fameuse, vrai modèle de la prophétesse inspirée. Ce sont deux œuvres excellentes et capitales, chacune en son genre. — D'Albane : les *Quatre Saisons*. — De Carlo Dolci : un *Sauveur* et une *Madone*. — De Van Dyck : une *Déposition de croix*. — De Rubens : une *Visitation*. — De Gérard des Nuits : *Loth et ses Filles*. — De Paul Potter : un *Paysage*. Les œuvres de ce maître, qui mourut à vingt-huit ans, rares partout, le sont surtout en Italie. — De Joseph Vernet : huit *Paysages* ou *Marines*, etc., etc.

Le palais Doria, l'un des plus riches et des plus élégants de Rome, celui qui réunit plus que tout autre peut-être la magnificence du temps passé et le *comfort* du temps actuel, ne le cède guère au palais Borghèse pour le nombre des tableaux qu'il renferme, et l'égale par le mérite ou la célébrité des œuvres. Contentons-nous encore de citer les principales.

De Léonard de Vinci : un portrait de la *Reine Jeanne* de Naples, non la femme aux quatre maris, mais la seconde du nom, portrait qui me semble bien faible et pour le moins douteux. — De Raphaël : les portraits réunis de *Barthole* et *Baldus*; il y a, au Musée de Madrid, un autre portrait, et meilleur, du premier de ces deux célèbres jurisconsultes. — De Michel-Ange : un petit *Calvaire*, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; je me borne à dire que ce tableau, assez semblable, en effet, aux très-rares peintures à l'huile de Michel-Ange, lui est



(1) Ce dernier est peut-être de son élève Bonifazio.



attribué; mais que chacun reste juge de son authenticité controversable. — De Corrége : la *Vertu entre les Sciences*, esquisse non terminée. — D'Andrea del Sarto : le précieux portrait, en profil, de Machiavel, avec cette légende : *Historiarum scriptor*. — De Titien : une *Madeleine*, une *Léda*, les portraits de sa femme (ou du moins sa maîtresse, pour lui rendre son vrai nom), de *Jansénius* et d'autres personnages, enfin le *Sacrifice d'Abraham*, magnifique ouvrage, et l'un des plus parfaits, sous toutes les faces de l'art, qu'ait laissés le grand peintre de Cadore. — De Tintoret : un *Christ chez le Pharisien*, et quelques portraits. — De Véronèse : une *Déposition de croix*, et des portraits aussi. — D'Annibal Carrache : une suite de six tableaux ronds, que les Italiens nomment *lunette*, représentant, en petites proportions et sur des fonds de paysages, divers traits de l'*Enfance de Jésus*. Je doute que l'on trouve rien de supérieur à ces charmantes *lunettes* dans tout l'œuvre du maître. — De Guerchin : le *Martyre de sainte Agnès*, l'*Enfant prodigue*, *Endymion*, *Tancrède et Herminie*, *Saint Paul*, *Samson*. — De Guide : une *Sainte Famille*, *Saint Pierre*. — De Dominiquin : quelques petits *Paysages historiques*. — De Sasso-Ferrato : une *Sainte Famille* complète (ce qui est rare pour ce peintre borné), et très-belle dans le genre qui lui est propre. — De Salvator Rosa : la *Mort d'Abel*. — De Velasquez : le portrait d'*Innocent X*, de la maison Panfili. Ce portrait, qui eut les honneurs de la procession et du couronnement, à l'époque où le fit Velasquez, c'est-à-dire lors de son second voyage à Rome (en 1648), est le meilleur ouvrage de l'École espagnole que puisse présenter toute l'Italie. Cette figure rouge, encadrée entre une calotte rouge et un manteau rouge, sur un fauteuil rouge et contre une tenture rouge, présentait une effrayante difficulté, que Velasquez a, comme toujours, abordée sans crainte et surmontée victorieusement. On montre aussi, dans la galerie Doria, un Murillo et des Ribera; mais je les crois apocryphes, pour l'honneur de ces maîtres. — De Holbein : son portrait à quarante ans, et celui de sa femme à trente-six. — D'Albert Durer : les *Avares* et un *Saint Eustache*, semblable à celui du Musée de Milan. — De Breughel : les *Quatre Éléments*, le *Paradis terrestre*, etc. — De David Teniers : une grande *Kermesse*. — De Claude Lorrain : le célèbre tableau des *Noces de Rébecca*, plus connu sous le nom du *Moulin*, le *Temple de Delphes*, et trois plus petits paysages. Je dois avertir que la *National-Gallery* de Londres a le même tableau du *Moulin*, parmi les huit ou dix chefs-d'œuvre de Claude qu'elle possède, et je crois difficile de décider quel est l'original, ou du moins la première création, en supposant que Claude ait répété ce sujet.

Je n'aurais pas fini, s'il fallait mentionner seulement les bons ouvrages de la galerie Doria, où l'on trouve Garofolo, Mantegna, Giorgion, les Bassano, Francia, Louis Carrache, Lanfranc, Albane, Parmiggianino, Luca Giordano, Solimène, Valentin, Poussin même, et son beau-frère Gaspard-Duguet, plus connu sous le nom de Guaspre-Poussin, qui ont peint plusieurs décorations d'appartements. Mais je citerai, pour finir, un excellent tableau d'un peintre peu connu, Frangipani, qui mérite, à ce titre, d'être tiré de la foule : c'est un *Christ portant sa croix*, où se fait remarquer, entre autres mérites, une expression profonde et puissante, digne de Van Dyck, et dans sa manière, mais plus belle peut-être, parce qu'elle est plus simple et moins théâtrale.

La galerie du palais Sciarra (si l'on peut donner ce nom emphatique à un vieil édifice à demi ruiné dans l'intérieur, et qui ne le mériterait que par sa façade dorique en marbre) n'est nullement comparable aux deux autres par l'étendue des salles et le nombre des tableaux. Pour ceux qui se bornent à compter les cadres, il y a bien des bourgeois à Paris qui, dans leurs petits appartements d'un étage, dont on touche le plafond en élevant la main, sont aussi riches en objets d'art que l'héritier de la galerie Sciarra. Mais si l'on m'offrait le choix entre celle-ci et toute autre, non pour en faire négoce, mais pour la garder, c'est à elle probablement que s'adresserait ma préférence. Elle me paraît être, parmi les galeries, ce qu'est le musée du Vatican parmi les musées : une petite collection d'excellentes œuvres.

Deux tableaux surtout font sa gloire, et, seuls, mériteraient la visite empressée de tous les amateurs. L'un, de Raphaël, est tout simplement le portrait à mi-corps d'un jeune homme inconnu. On l'appelle le *Joueur de Violon* (*il Suonatore di Violino*), parce qu'il tient à la main un archet de vieille forme, avec quelques fleurs. Il est vêtu d'une espèce de pelisse à fourrure, coiffé d'une petite toque noire, et vu presque par derrière, mais tournant le visage et dirigeant le regard vers le spectateur. Je ne crois être démenti de personne en disant que c'est le plus admirable portrait qui existe, et qui se puisse imaginer; ou plutôt, c'est au delà d'un portrait. Dans cette belle, noble et sensible figure, dans cette pose étudiée, dans cette gracieuse distribution de la lumière et des ombres, on sent que le peintre a voulu joindre une pensée qui lui était propre à la nature qu'il retraçait; on sent qu'il a composé. Peint en 1518, deux ans avant la mort de Raphaël, dans l'excellente manière de la *Vierge à la Chaise*, dont il rappelle et reproduit l'effet saisissant, le *Suonatore di Violino* est aussi une de ces œuvres incomparables desquelles on ne peut avoir une idée juste qu'en les contemplant avec soin, avec respect, avec amour, et qui laissent un impérissable souvenir.

L'autre tableau, de Léonard de Vinci, n'est pas d'une dimension plus grande que le premier. Il réunit deux têtes d'expression, deux figures allégoriques s'expliquant l'une par l'autre, la *Modestie* et la *Vanité*. Le nom du maître serait seul un suffisant éloge; mais il faut ajouter qu'aucun de ses rares ouvrages (je parle des tableaux de chevalet) n'offre un style plus élevé, une exécution plus soignée, plus délicate, plus prodigieuse, et une conservation plus parfaite. J'ai entendu avec surprise élever des doutes sur l'authenticité de cette belle allégorie, à propos de je ne sais quels petits détails dans le travail de la brosse : c'est une partie technique où je n'ai ni le droit ni la prétention de pénétrer. Mais franchement, je serais tenté de dire, à l'effet qu'a produit sur moi la vue de ce tableau, et au souvenir qui m'en reste, que si Léonard de Vinci ne l'a pas fait, son auteur est plus grand que Léonard de Vinci.

On distingue, parmi les autres tableaux de la galerie Sciarra,

une très-belle copie de la *Transfiguration*, par Jules Romain, qui aurait une immense valeur dans toute autre ville que Rome, c'est-à-dire loin de l'original; une petite *Madeleine*, de Titien, et un portrait de sa maîtresse; une *Sainte Famille*, d'Andrea del Sarto; une autre d'Albane; deux *Madeleines*, de Guide, dont l'une est très-belle; *Saint Marc et Saint Jean l'Évangéliste*, de Guerchin, la *Décollation de Saint Jean* et *Rome triomphante*, de Valentin; un *Ecce Homo*, du Josepin (le chevalier Giuseppe d'Arpino), peintre aussi maniéré que Baroccio, si ce n'est plus encore, et un ouvrage important de son antagoniste déclaré, Michel-Ange Caravage. Ce tableau, qu'on appelle les *Joueurs*, et qui représente un jeune gentilhomme volé au jeu par deux escrocs, est excellent dans ce genre qui n'exige que la vérité, et la vérité sans noblesse.

Après cette courte visite à quelques galeries particulières, il est temps de parodier le mot du grand Scipion, et de dire à notre tour: Montons au Capitole.

Les Romains modernes, qui ont en partie démoli le Colysée, qui ont appelé l'ancien Forum la Foire aux Vaches, et qui plantent des artichauts sur la roche Tarpéienne, n'ont pas même respecté ce grand nom de Capitole, qui devait à jamais planer sur la ville éternelle. Ils en ont fait un mot étrange, Campidoglio, qui indique plutôt un champ de colza ou d'œillette, un champ d'huile enfin (*campi d'oglio*), que la forteresse de la Rome naissante, devenue le temple où les généraux de la Rome conquérante allaient chanter leurs *Te Deum* après la victoire, dans les grandes cérémonies du triomphe. On monte au nouveau Capitole, dont les constructions mesquines sont bien loin, quoique plus régulières, d'avoir la grandeur de celles du Vatican, entre les deux lions noirs d'Égypte, les deux statues colossales de Castor et Pollux, et qu'on nomme les deux trophées de Marius; puis, on s'incline en passant devant la statue équestre en bronze de Marc-Aurèle, dont la noble tête a encore conservé ses dorures antiques, et l'on entre au Musée.

Là, dans les cours et dans les salles basses, qui s'appellent Chambre de Canope, Chambre de l'Urne, des Empereurs, des Philosophes, etc., se trouve un autre amas, une autre profusion d'objets sculptés, venus de l'antiquité jusqu'à nous, égale, sinon supérieure en nombre, à la collection même du Vatican. D'abord des colosses, tels que la célèbre statue appelée *Marforio*, qui est l'Océan ou un fleuve; la *Minerve*; le *Mars*, qui est peut-être un Pyrrhus, et quelques fragments d'une figure si énormément colossale, que le pied seul a presque deux mètres de long. Puis les statues de taille naturelle, telles que la *Diane chasseresse*, aux belles draperies; une *Minerve* (Neith) *égyptienne*; un *Esculape*; un *Jupiter*; deux *Centaures*, très-bien conservés, et portant les noms de leurs auteurs, Aristeas et Papias, Grecs l'un et l'autre; deux *Amazones*; un groupe appelé *Coriolan et Véturie*, que M. Valery croit des portraits inconnus, sous la forme de Mars et Vénus; le *Gymnasiarque*; *Harpocrate*, que l'on reconnaît à sa couronne de lotus; *Hécube désolée*; le *Faune rouge*, pris de vin; le fameux *Gladiateur mourant*; l'*Enfant* qui joue avec un masque de Silène, regardé par plusieurs comme la meilleure statue d'enfant que nous ait laissée l'antique; *Antinoüs*, le plus beau de tous les Antinoüs, de toutes les statues érigées à cet ami dévoué d'Adrien; la charmante *Flore*; la majestueuse *Junon* appelée *du Capitole*; la délicieuse *Vénus sortant du bain*, qui porte le même nom, et à laquelle, en présence même de sa fière rivale, Pâris donnerait encore la pomme, etc. Puis les bustes, tels que l'*Hermès d'Isis et d'Apis*; *Adrien*; *Marc-Aurèle*; *Septime-Sévère*; une foule d'empereurs avec leurs femmes, leurs sœurs, leurs filles; *Homère*; *Sapho*; *Aspasie*; *Thucydide*; *Mécène*, etc. Puis les sarcophages et les bas-reliefs, tels que l'*Archigalle*, ou grand prêtre de Cybèle; *Endymion dormant avec son Chien*, charmant tableau plein de grâce et de naturel; *Endymion et Diane*; *Persée délivrant Andromède*; la *Défaite des Amazones*, morceau de grand style, etc. Puis les curiosités, telles que la fine mosaïque des *Colombes*; la *Table iliaque*, espèce de tableau synoptique réunissant les principaux traits de la mythologie, et qui était peut-être un livre d'éducation, un catéchisme païen; le *Plan de Rome* au temps de Caracalla, en relief et en marbre, malheureusement incomplet, etc. Cette Rome seule était capable de fournir deux collections immenses comme celles du Vatican et du Capitole.

N'oublions pas, avant de quitter les antiques, une statue de César, placée sous le portique du palais *de' Conservatori*, qu'éleva Michel-Ange. C'est, dit-on, le seul portrait authentique du grand empereur qu'ait conservé la Rome des Papes. Le proverbe qui dit que le saint est bien dans son église, trouverait que César est bien au Capitole, près d'une belle statue de *Rome triomphante*, assise entre deux rois prisonniers, et non loin de la fameuse *Louve* étrusque, vénérée déjà par les vieux Romains, puisque Cicéron l'a célébrée, en poëte et en orateur, dans les vers sur son Consulat et dans ses Catilinaires. On a donné à cette antique louve deux petits nourrissons modernes. Les salles et la chapelle du palais des Conservateurs (magistrats semestriels qui ont succédé aux consuls, aux tribuns, aux sénateurs, et qui portent, non-seulement la robe pourpre, mais la glorieuse devise S. P. Q. R.) renferment encore plusieurs objets d'art: des fresques du Pérugin, de son second élève Pinturicchio, de Daniel de Volterre, du cavalier d'Arpino; des peintures de Jules Romain, d'Annibal Carrache, de Caravage; quelques bronzes antiques, le jeune homme qui se tire une épine du pied, le buste précieux de l'ancien Brutus; quelques sculptures modernes, le buste non moins précieux, et également en bronze, de Michel-Ange, fait par lui-même, la terrible *Méduse* de Bernini; enfin quelques vénérables fragments en marbre des fastes capitolins, cette histoire lapidaire de Rome qu'on écrivait dans les comices.

La galerie des tableaux (il est temps d'y arriver) est beaucoup plus considérable en nombre que celle du Vatican, mais elle ne possède pas des œuvres d'une égale importance, et, sauf deux ou trois tableaux qui méritent le nom un peu prodigué de chef-d'œuvre, elle ne s'élève guère au-dessus des galeries particulières.

Guerchin me paraît y occuper la première place. Sa *Sainte Pétronille* est l'ouvrage capital du Musée comme de l'artiste. Cette composition, très-vaste, très-belle, et pourtant singulière, se divise, ainsi qu'une foule d'autres tableaux sacrés,

en deux parties, le ciel et la terre. Au bas, tout au bas, des fossoyeurs ouvrent un sépulcre pour en tirer le corps de la sainte, qui, si je me rappelle bien sa légende, y fut jetée toute vive, comme une vestale prévaricatrice. Cette opération se fait en présence de plusieurs personnages, entre autres, du fiancé de Pétronille, jeune élégant vêtu à la mode du seizième siècle, et qui ne semble pas très-profondément affecté en voyant reparaître au bord de la fosse le cadavre de sa bien-aimée. Quant à elle, libre désormais des passions d'ici-bas, rayonnante de gloire et la tête couronnée, elle monte sur des nuages vers le ciel, où le Père éternel lui tend les bras. A cause de son double sujet, les Italiens désignent ce tableau par ce titre un peu long : *Dissotteramento del corpo di santa Petronilla e salita al cielo della sua anima.* On peut reprocher à Guerchin, dans l'exécution de ce grand ouvrage, bien qu'à un moindre degré, le défaut que nous avons signalé dans le *Saint Jérôme* de Dominiquin. La scène du ciel n'est pas assez mystérieuse, assez emblématique, elle a trop la réalité terrestre. Mais, par un dessin vigoureux et correct, par une couleur vive, claire, fleurie, lumineuse, pleine de merveilleux effets qui saisissent et enchantent, Guerchin ne laisse pas seulement prise aux remarques, que la réflexion seule peut faire naître. On est réellement ébloui par le *Magicien de la Peinture*, qui, cette fois, mérite pleinement son flatteur surnom. C'est qu'on ne saurait tirer un plus grand parti de la science du clair-obscur, si chère aux Bolonais, ni mettre mieux en pratique le précepte de Michel-Ange, qui écrivait à Varchi : « La meilleure peinture, selon moi, est celle qui arrive le plus au relief. » Nous avons dit précédemment que la copie de cette *Sainte Pétronille*, dont l'original fut porté à Paris, passe pour la plus belle des mosaïques de Saint-Pierre.

Le Capitole possède encore deux ouvrages importants de Guerchin, *Cléopâtre devant Auguste*, autre grande et riche toile, presque égale à la *Sainte Pétronille* par le développement du sujet, par la facilité du pinceau, par la puissance des effets ; et la fameuse *Sibylle persique*, l'une des plus belles figures de femme qui aient jamais été peintes, mais à laquelle on reproche précisément la beauté de ses traits et la recherche de son ajustement, comme peu compatibles avec le nom qu'elle porte. C'est pousser trop loin, à mon avis, la rigidité historique et caractéristique; il ne faut se montrer sévère sur ce point que pour les œuvres médiocres. J'aimerais mieux ôter à cette *Sibylle* son nom et son emploi, en faire, par exemple, une autre Cléopâtre, et l'admirer alors tout à mon aise.

J'ai renversé l'ordre des dates et des écoles à propos de Guerchin, parce qu'il occupe, sans contredit, la première place au Capitole. En revenant à cet ordre plus commode, et qui classe mieux les peintres dans la mémoire du lecteur, nous trouvons d'abord le bon vieux Garofolo, qui mériterait une seconde préférence par la beauté singulière des œuvres qui le représentent ici. Ce sont : une *Annonciation* très-fine et charmante, deux *Saintes Familles*, dignes du même éloge, une *Sainte Lucie*, qui me ferait repentir d'avoir dit précédemment que Garofolo n'avait pas le style aussi grand que son émule et contemporain Mantegna ; enfin une *Vierge dans la gloire*, au-dessous de laquelle s'étend un charmant paysage, où deux Franciscains se promènent en causant. Il est impossible de faire, dans sa manière, une œuvre plus soignée, plus délicate, plus remplie de charme. Près du Ferrarais, une très-belle *Sainte Famille* de Mantegna soutient l'honneur du Padouan. Les écoles de Florence et de Rome n'ont, au Capitole, qu'une *Présentation du Christ au Temple*, attribuée à Fra Bartolomeo, et digne de ce maître sévère; un ouvrage de Pérugin, dont je n'ai pas gardé le nom, car il a peu d'importance ; trois compositions très-animées et très-estimées de Pierre de Cortone, l'*Enlèvement des Sabines*, le *Sacrifice d'Iphigénie* et la *Bataille d'Arbelles*; enfin le portrait de Michel-Ange par lui-même. Ce dernier ouvrage, dont quelques critiques ont nié l'authenticité, me semble de la main du maître, et rappelle fort bien, par le travail du pinceau, la *Sainte Famille* et *les Parques* de Florence. Michel-Ange y est plus âgé que dans son portrait *degl' Uffizj*, et la vieillesse a rendu encore plus dur, plus sombre, plus morose ce visage que la nature n'avait pas fait beau, et qu'un accident fit presque difforme. On sait que, dans une querelle d'école, son rival Torregiani lui avait brisé le nez à coups de poing.

Avant de passer aux Vénitiens, je citerai un *Mariage de Sainte Catherine*, attribué par les uns à Corrége, par les autres à Garofolo. Je crois que ces derniers ont raison, et que le titre du tableau a trompé les premiers. Nous trouverons celui de Corrége, du même nom, au Musée *degli Studj*, à Naples. Titien a trois ouvrages au Capitole : le *Baptême du Christ*, où il a placé son portrait vu de profil; la *Femme adultère*, la plus belle et la plus vigoureuse répétition de ce sujet qu'il a plusieurs fois traité, en le variant avec bonheur, et sa célèbre figure allégorique de la *Vanité*. On a placé ce dernier tableau avec une autre figure allégorique non moins célèbre, quoique inférieure de tous points, la *Fortune*, de Guide, dans un de ces cabinets secrets et réservés, qui ne sont, en définitive, ni réservés pour les uns, ni secrets pour les autres, et où pénètre aisément tout le monde. Ces cabinets n'ont donc d'autre résultat que de faire naître devant ces nudités, d'ailleurs fort innocentes, des idées que l'on n'aurait point en les rencontrant dans la galerie publique. Le même scrupule puéril fait mettre à part, au Musée de Naples, la *Danaé*, de Titien et de Véronèse. Mieux avisés, les Florentins ont placé au beau milieu de la *Tribuna*, la plus visitée des salles de leur galerie, les deux *Vénus* de Titien. Je ne sais pas ce que les mœurs ont pour cela perdu à Florence, ni ce qu'elles ont gagné à Rome et à Naples. Un *Saint Nicolas de Bari*, du vieux Bellini, et son portrait, par lui-même ; une noble et vigoureuse *Sainte Famille*, de Giorgion ; une répétition très-belle et très-précieuse du fameux *Enlèvement d'Europe*, que Paul Véronèse a peint dans le palais des Doges, à Venise ; une *Madeleine*, de Tintoret ; et une *Bethsabée*, de Palma le vieux, complètent la part des Vénitiens dans le Musée du Capitole.

Celle des Bolonais est la plus importante parmi les diverses écoles d'Italie. Outre les grandes compositions de Guerchin et la *Fortune*, de Guide, déjà citées, il faut compter d'abord quelques ouvrages des trois Carrache, une *Charité* d'Annibal, une *Sainte Cécile* de Louis, et une répétition de la *Communion de Saint Jérôme* d'Augustin. Il faut compter ensuite de Domini-

quin : la *Sibylle de Cumes*, répétition variée de celle qui est à la Galerie Borghèse, et qu'elle n'égale point. — De Guide : un excellent *Saint Sébastien*, *Polyphème*, le *Saint-Esprit*, et quelques ébauches. — D'Albane : une *Madeleine* et la *Naissance de la Vierge*, composition aussi considérable que celles du Musée de Bologne, rare aussi dans l'œuvre du maître, et qui a mérité, par ses qualités éminentes, le voyage de Paris. Il faut encore rattacher à cette école une *Sainte Barbe*, à mi-corps, que les uns attribuent à Dominiquin, d'autres à son maître Annibal Carrache.

Les écoles étrangères sont faiblement représentées au Capitole. Je ne me rappelle, pour la française, qu'un *Christ enfant devant les Docteurs*, par le jeune Valentin, qui a donné, dans cet ouvrage, un digne frère à son grand tableau du Vatican, et le *Triomphe de Flore*, par Poussin. Cette composition vaste, mais froide, n'est que la répétition de celle que nous avons au Musée du Louvre, et même fort affaiblie dans l'exécution.

Les Espagnols n'ont qu'un seul portrait, celui d'un homme inconnu; mais il est de Velasquez, et authentique, ce qui veut dire excellent. Les Flamands aussi n'ont qu'un tableau de Rubens, *Romulus et Rémus*, que son sujet, sans doute, a fait choisir pour cet emplacement. La louve est le personnage qu'on y admire le plus, encore est-elle, peut-être, l'ouvrage de Sneyders, qui a peint presque tous les animaux des tableaux de Rubens.

Dans cette brève et rapide revue, j'espère n'avoir omis aucun des importants objets d'art, soit anciens, soit modernes, que possède, au milieu d'une infinité d'autres, la riche héritière de la Rome des Césars et de la Rome des grands papes. Nous pouvons partir pour Naples.

LOUIS VIARDOT.

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.



L'ÉPOQUE précise à laquelle Léonard quitta la Toscane et vint s'établir à Milan pour exécuter la statue équestre de François Sforza, n'est pas bien connue, ce qui a donné lieu à des discussions auxquelles je renverrai les lecteurs curieux de les connaître. On varie de l'an 1483 à 1490, ce qui fait la différence de l'âge de vingt-huit ans à celui de trente-cinq, qu'aurait eu Léonard lorsqu'il s'occupa de ce grand ouvrage (1).

Quoi qu'il en soit, l'artiste florentin, après avoir envoyé sa lettre et reçu une invitation de venir à Milan, ne tarda pas à se présenter à la cour du duc. Après l'énoncé, si simple et si sec même, de ce qu'il était capable de faire, rien n'est si étrange que son entrée chez le prince dont il venait chercher la protection. « Léonard, dit Vasari, dont je traduis fidèlement le récit afin qu'on ne me soupçonne pas d'exagération, Léonard, précédé de sa grande réputation, vint à Milan et fut présenté au duc Louis Sforza, successeur de Jean Galéas. Le duc aimait beaucoup à entendre pincer de la lyre, parce qu'il en jouait lui-même; aussi Léonard arriva-t-il avec l'instrument qu'il avait fabriqué lui-même presque entièrement en argent, et auquel il avait donné la forme de la tête osseuse d'un cheval; disposition bizarre, mais qui communiquait aux sons quelque chose de mieux vibrant et de plus sonore (2). En cette occasion, Léonard surpassa tous les musiciens qui avaient été appelés pour se faire entendre; et, de plus, il fut jugé le plus habile poëte improvisateur de son temps. Le duc, après l'avoir entendu, fut tellement ravi de ses talents, qu'il le combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda même aussitôt un tableau d'autel, la *Nativité de notre Seigneur*, que le prince offrit à l'empereur (Frédéric III), quand il fut terminé. »

A la manière dont Léonard parle de la statue équestre dans ses écrits, et si l'on juge par le temps, douze années au moins, qu'il s'occupa de ce travail, on voit qu'il y attacha la plus haute importance. Cependant cette occupation ne l'empêcha pas d'appliquer sans cesse ses nombreux talents à une foule de compositions et d'entreprises excessivement variées, et je vais mettre tous mes soins à les désigner, en suivant, autant que les renseignements le permettent, l'ordre chronologique dans lequel elles ont été faites.

Depuis les années 1485 ou 90, vers lesquelles on suppose que Léonard fut attiré à Milan par le More, jusqu'en 1499 que ce prince fut forcé de quitter cette ville lorsque le roi de France, Louis XII, y entra victorieux, l'artiste florentin travailla constamment au modèle de son colosse équestre. La partie plastique de l'œuvre était sans doute ce qui l'inquiétait le moins, et, selon toute apparence, les appareils de charpente et d'armature en fer, pour soutenir la masse de terre employée au modèle de cette statue, durent fortement occuper l'imagination d'un homme si naturellement porté à inventer des combinaisons mécaniques. En effet, plusieurs dessins à la plume, tracés en marge de ses manuscrits, démontrent que l'armature de cette statue le préoccupa vivement, et qu'il fut obligé de recommencer deux fois son modèle.

Cependant il fit le portrait de deux maîtresses de Louis Sforza, et fut chargé par ce prince de fonder une Académie.

(1) Voyez les *Memorie storiche di Lionardo da Vinci*, pages 26 et suivantes, dans le volume intitulé : *Trattato della pittura, di Lionardo da Vinci. — Milano, edizione dei classici*. 1804.

(2) Dans l'un des manuscrits de Léonard de Vinci (marqué Q. R., page 28), on trouve l'idée d'une viole, dont le manche est disposé autrement qu'à l'ordinaire; puis, dans un autre manuscrit, le dessin de plusieurs lyres composées par lui, entre autres l'une en forme de tête de cheval, comme celle dont parle Vasari.

qui prit le nom de l'artiste qui l'avait instituée, comme semblent le prouver un sceau sur lequel on lit ces mots : « ACADEMIA LEONARDI VINCI; » et le témoignage de Vasari. Il paraîtrait qu'outre la commission de former un corps régulier des savants et des hommes de mérite que le duc avait attirés près de lui, Léonard eut encore celle de former et d'instruire dans l'art de la sculpture et de la peinture, ainsi que dans les sciences qui s'y rapportent, un certain nombre d'élèves que Louis Sforza entretenait à ses frais.

On pense que ses devoirs de professeur, ainsi que les conférences savantes qu'il avait avec les académiciens, ses confrères, donnèrent lieu à ces nombreuses notes, aux observations et aux préceptes disséminés dans les différents manuscrits de Léonard, et dont une partie fut rassemblée sous le titre de *Traité de peinture*.

Dans l'impossibilité où l'on est aujourd'hui de donner un catalogue exact des livres qu'a composés ou qu'avait commencés cet homme, j'offrirai l'extrait des recherches qui ont été faites à ce sujet; et cet aperçu seul fera ressortir de nouveau ce qu'il y avait de profondeur et d'activité dans l'esprit de Léonard.

Vasari, puis Benvenuto, dans son *Traité d'orfévrerie*, parlent d'un *Traité de perspective* qui ouvrait le livre où devaient être compris tous ceux qui auraient formé le traité complet de peinture. Benvenuto dit précisément avoir possédé une copie de ce traité de perspective, dont on n'a plus connaissance aujourd'hui.

Par une lettre du frère Luca Paciolo, mathématicien célèbre et ami intime de Léonard, on sait qu'en 1498, l'artiste travaillait à un *Traité du mouvement local*, auquel il fait même allusion plusieurs fois dans son *Traité de peinture* imprimé, en parlant de la station, du mouvement et de la pondération du corps humain.

Il a composé un *Traité de la lumière et des ombres*, qu'il cite lui-même (chap. 278, Trattato della pittura), et dont on possède le Manuscrit.

Dans son livre intitulé *Traité de peinture*, le seul de ses ouvrages qui ait été imprimé, il recommande fort souvent l'étude de l'anatomie, et Vasari affirme positivement que Léonard avait composé un traité de cette science appliquée à l'art de la peinture. Il est certain, d'ailleurs, que Léonard a étudié soigneusement l'anatomie du corps humain à Pavie, sous un savant professeur, natif de Gênes, Marc-Antonio della Torre. On sait que, dirigé par Marc-Antonio, qui faisait les dissections des parties, l'artiste les dessinait au crayon rouge, puis les retouchait à la plume; qu'après les démonstrations de l'anatomiste, le peintre rédigeait et écrivait de droite à gauche, selon sa coutume, la description de ce qu'il avait dessiné, en y ajoutant les observations qui pouvaient donner de l'unité à son travail. Au temps de Vasari, cet ouvrage était encore entre les mains d'un gentilhomme milanais, François Melzo, l'ami de Léonard, et l'on assure qu'il est maintenant, au moins en partie, dans la bibliothèque royale de Londres.

Dans plusieurs paragraphes de son *Traité de la peinture*, Léonard annonce l'intention de terminer plusieurs autres ouvrages, tels qu'un *Traité des mouvements de l'homme*, un autre *sur les proportions du corps humain*, dont on connaît même un passage où il donne les proportions de la tête; puis enfin, au chapitre 121 (Trattato della pittura), il annonce un ouvrage qui sera de la plus grande utilité, et qui aura pour objet de traiter *de la Théorie et de la Pratique*.

Lomazzo parle encore de deux ouvrages qui n'ont pas été retrouvés; l'un est une suite de dessins pour enseigner la manière de se servir de toute espèce d'armes, soit pour attaquer, soit pour se défendre; l'autre, un recueil également dessiné de trente moulins de forme et d'usage différents. On ignore s'ils étaient accompagnés d'un texte.

On prétend qu'il a écrit un ouvrage complet sur le vol des oiseaux; toujours est-il certain que dans ses manuscrits on trouve une suite de croquis accompagnés d'observations et de démonstrations très-ingénieuses et fort savantes, sur cette matière. Ce sujet paraît avoir eu un attrait particulier pour lui, et il est vraisemblable qu'il se liait dans son esprit à l'idée d'une découverte importante; car, outre les délicieux croquis où il fait sentir la différence du vol de beaucoup d'espèces d'oiseaux, il s'en trouve plusieurs dans ses manuscrits, représentant des appareils d'ailes artificielles destinées à faciliter le vol de l'homme.

Quant au *Traité d'anatomie du cheval*, qu'il composa pendant qu'il faisait le modèle de la statue équestre de Galéas, on sait qu'il a été achevé, mais qu'il fut détruit lorsque l'armée française entra à Milan en 1499.

Pendant l'année 1489, il composa toutes les décorations destinées aux fêtes données pour les noces royales de Jean Galéas et d'Isabelle d'Aragon, et ce fut à cette occasion, qu'à l'instar sans doute du *Paradis* de Brunellesco à Florence, il en inventa un dont le mécanisme avait pour objet de donner le mouvement à des planètes qui, en s'approchant des époux, laissaient paraître un musicien qui chantait des vers composés par le poëte Bellincioni. Dans cette même année, il combina encore des poulies et des cordes avec lesquelles on put transporter facilement là où il est maintenant, dans la cathédrale de Milan, le monument qui renferme le *Saint Clou*. Cet ingénieux appareil a été dessiné par Léonard lui-même, et il se trouve à la feuille 15 du manuscrit Q. R.

On apprend, par des notes de Léonard, qu'il était occupé de son *Traité de la lumière et des ombres* en 1490; qu'il fit des expériences sur l'optique, et fut obligé alors de recommencer le modèle de sa statue équestre. Les renseignements sur l'année 1491 ont peu d'importance, mais par ceux de 1492, on voit que Louis Sforza eut la pensée de tirer parti des eaux du Tésin pour arroser les campagnes situées sur l'autre rive du fleuve, et que Léonard fut chargé d'aller visiter les lieux pour rendre le canal de la Martezana navigable depuis Trezzo jusqu'à Milan. Si, comme on le croit, Léonard avait écrit un mémoire sur ce sujet, c'est à cette époque qu'il faut en rapporter la composition. Dans cette même année, l'artiste, remplissant les fonctions d'architecte, distribua et orna l'intérieur du palais de Sforza. On prétend qu'à cette même époque, ce fut par les soins de Léonard, que l'usage de la gravure sur bois et sur cuivre fut introduit à Milan; enfin le beau tableau de la *Vierge* avec l'*Enfant Jésus, saint Jean* et *saint Michel*, le seul de

Léonard qui porte une date, fut fait en cette année 1492. L'année suivante, lorsque Louis Sforza célébra les noces de sa nièce Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, et pendant les fêtes qui eurent lieu à cette occasion, le modèle de la statue équestre fut découvert sur la place du château, et on construisit au-dessus un arc de triomphe. L'ouvrage fut admiré de tous, et chanté par les poëtes (1).

Attentif, prenant part à tous les efforts que l'on tentait pour le perfectionnement des sciences, et guidé particulièrement cette fois, par l'amitié qu'il portait à frère Lucas Pacciolo, son compatriote, il fit, en 1496, pour l'explication du livre de ce savant : *De divinâ proportione,* une suite de soixante dessins qui, d'après le témoignage de Pacciolo, ne pouvaient être traités avec tant de supériorité que par un artiste aussi habile, et un savant aussi profond tout à la fois que Léonard de Vinci. Cependant, dans le cours de cette même année, et malgré ses travaux scientifiques, il fit les portraits de Louis Sforza, de la femme et des enfants de ce prince. Mais ces peintures, exécutées à l'huile, dans le réfectoire des Grâces de Milan, ont été très-promptement détruites par l'humidité des murs, et je ne sache pas que l'on en ait conservé le souvenir par aucune gravure.

Mais en 1497, Léonard de Vinci, parvenu à l'âge de quarante-cinq ans, allait mettre le sceau à sa gloire comme artiste, en produisant un ouvrage de peinture tel qu'on n'en avait point vu jusque-là, et qui serait sans doute encore étudié aujourd'hui comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art, si l'humidité du mur sur lequel il fut exécuté, jointe à la barbarie de quelques hommes et à l'ignorance de certains autres, n'en avait pas de très-bonne heure hâté la ruine. Je veux parler de la *Cène,* peinte à l'huile sur le mur du réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan.

La gravure que R. Morghen a faite de cet ouvrage l'a rendu si populaire en Europe, et tant d'autres copies gravées, données au plus bas prix, en ont rendu la composition si familière aux personnes de toutes les classes de la société, qu'il est absolument inutile d'en donner la description.

Je ferai observer seulement les qualités pittoresques nouvelles que Léonard y a introduites, relativement à celles que les peintres, ses prédécesseurs, avaient développées dans leurs productions. Ainsi, ce qui frappe d'abord dans ce sujet sacré, où figurent le Christ et les apôtres, est l'absence complète de tous les signes matériels employés jusque-là pour caractériser ce qu'il peut y avoir de surnaturel dans les personnages, dans leurs rapports entre eux, et dans la scène même qui fait le sujet du tableau. Enfin le Christ n'a point d'auréole, et chaque apôtre n'a sur ses vêtements ou près de lui aucun des insignes traditionnels au moyen desquels les peintres l'avaient toujours fait distinguer matériellement jusque-là.

En outre, le conflit de passions diverses, excité entre les apôtres par ces paroles du Christ : *Je vous dis en vérité que l'un de vous me trahira*, est représenté d'une manière tout à fait vraisemblable, et telle qu'elle peut avoir eu lieu effectivement.

Pour faire sentir toute l'importance de cette innovation apportée par Léonard, il faut dire : que sur les mosaïques des premiers temps du christianisme jusqu'à celles des élèves de Giotto, les traditions antiques, pour faire reconnaître l'importance relative des personnages par la stature plus ou moins grande des figures, avaient été conservées. Sur la coupole de l'abside des anciennes basiliques et au baptistère de Saint-Jean de Florence, on voit le Christ représenté dans les dimensions de six mètres, par exemple, tandis que saint Pierre et saint Paul n'en ont que deux de hauteur, et que les autres personnages inférieurs, s'il y en a, ont des proportions plus petites encore.

Léonard rejeta, de parti pris, ces distinctions purement arbitraires, et ramena les représentations pittoresques à la réalité, se proposant de suppléer aux moyens trouvés dans l'enfance de l'art par le mode adopté par les grands artistes de l'antiquité, plus conforme à la nature et à la raison. Il ramena donc tout à la réalité matérielle, se réservant d'exprimer le caractère et la supériorité intellectuelle plus ou moins grande de chaque apôtre, ainsi que la divinité du Christ, par le choix des formes visibles de chacun d'eux et l'expression de leurs sentiments particuliers.

C'est alors que ce grand artiste conçut le hardi projet de mettre en pratique les longues observations qu'il avait faites sur la nature. Tout ce que ses études anatomiques, jointes à celles qu'il avait faites des proportions, des mouvements et du geste sur l'homme, lui avaient appris ; tout ce que son étonnante perspicacité lui avait fait lire dans les attitudes, la physionomie et l'expression des êtres qu'il avait observés, il le réduisit en signes clairs, au moyen desquels il exposa nettement sa pensée.

Dans le cénacle de Milan, le caractère propre de chaque apôtre et l'expression de son sentiment sont burinés avec tant de force, que le trait, la seule chose qui en reste véritablement sur le mur aujourd'hui, fait encore l'admiration des connaisseurs qui observent avec soin les ruines de cette prodigieuse peinture. Quand on voit d'ailleurs l'art profond avec lequel le maître a substitué tout à coup aux suites de figures placées et alignées sur le même plan, comme le faisaient ses prédécesseurs, une composition qui se divise clairement par groupes, tout en conservant son unité ; qui a de la profondeur sans tomber dans la confusion ; dont toutes les parties sont soumises rigoureusement aux lois de la perspective, on ne peut s'empêcher d'admirer la puissance d'un génie qui a touché du premier coup et souvent surmonté toutes les plus grandes difficultés de l'art.

DELÉCLUZE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

(1) Fronte stabat primâ quem totus noverat orbis
Sfortia Franciscus Ligurum dominatur et altæ
Insubriæ, portatus equo, etc.

(Lazzaroni, *de Nuptiis imperatoriæ maiestatis.* Anno, 1493. Mediolani.)

ALBUM DE L'ARTISTE.

L'Étude. — Adam et Eve chassés du Paradis terrestre.



ENCORE une œuvre patiente et consciencieusement exécutée de M. Victor Desclaux, qui s'est adressé, cette fois, à l'un des peintres les plus justement renommés de l'École espagnole, Joseph Ribera, plus connu parmi nous sous le nom de l'Espagnolet. C'est un homme d'un âge mûr, moine ou savant, peut-être l'un et l'autre, dont la tête se détache avec vigueur sur les plis de son modeste et sombre vêtement. La gravité est empreinte sur ses traits; la fixité de son regard, l'immobilité de la pose, les rides légères qui contractent son front, tout dénote en lui l'active recherche d'une idée, ou le travail de solution d'un intéressant problème. A coup sûr, c'est au moins Galilée rêvant à sa fameuse théorie de la rotation de la terre, ou quelque philosophe de haut savoir, arrêté dans sa lecture par l'un des principes les plus opiniâtrément contestés de la théologie scolastique. Ses cheveux grisonnent déjà, mais son noble chef n'est point dépouillé comme à la suite des longues veilles; sa barbe épaisse et touffue commence à prendre une teinte argentée, son air est imposant et sévère, bien que tempéré par le calme et l'aménité de la pensée. Sa main gauche est largement dessinée, et ses doigts plongent çà et là dans le livre mystérieux qui provoque une méditation si sérieuse. M. Victor Desclaux a déployé dans cette gravure nouvelle toute la finesse de burin, toute l'entente du jeu de la lumière et de l'ombre que nous avons fait remarquer dans son dernier ouvrage, et l'*Étude* est le digne pendant de *la Réflexion* qui parut l'autre semaine dans ce journal.

— C'est ensuite un paysage historique représentant *Adam et Ève chassés du paradis terrestre,* cette harmonieuse toile de M. Benouville, en faveur de laquelle nous avons vainement réclamé, auprès de l'Institut, le grand prix du concours de cette année, qui donne droit à un séjour de cinq ans à la villa Médici. On s'en souvient encore, nous avions remarqué la pureté et l'élégance de style du groupe principal d'arbres qui s'élancent au milieu de la scène, le soin des détails exempt de minutie, la sagesse de l'ordonnance et de l'exécution; nous disions que les premiers plans étaient touchés avec fermeté, bien qu'on eût pu désirer en eux un peu plus de relief, que les plantes et les fleurs révélaient des études consciencieuses, et entouraient, sans trop de symétrie toutefois, une mare d'eau limpide, dans laquelle se baignait un ibis au plumage éclatant; que l'ange était suspendu avec légèreté dans l'air, qu'Adam était un personnage fièrement posé; et que, tout en ne pouvant louer sans restriction la noblesse de sa compagne, nous applaudirions à l'idée indiquée par le peintre d'une pudeur naissante. Ajoutons aujourd'hui que M. Benouville a exécuté lui-même l'eau-forte de son tableau, et que nul ne pouvait mieux que lui en traduire le sens, en révéler les intentions, en rendre avec vérité la douce et paisible harmonie. Comme nous l'avions fait pressentir, l'Institut, qui s'est montré si sévère à l'égard de cet artiste, vient d'adresser à M. le ministre une demande tendante à obtenir, pour M. Benouville, une pension supplémentaire à Rome.

BARBE-BLEUE.

II.



NOTRE héros naquit donc en 1396. C'était l'aîné des fils de Gui de Laval, seigneur de Raiz, et de Marie Craon de la Suze. La mort de son père, arrivée en 1416, le laissa à vingt ans seigneur et maître de la fortune paternelle qu'il administra en enfant prodigue. Ami du faste et de l'éclat, donnant de toutes mains, et ne calculant jamais avec le plaisir, sa maison fut bientôt montée sur le ton d'une maison princière. Il traînait derrière lui un cortége de deux cents hommes à cheval. Sa table, ouverte à tout venant, devint le rendez-vous d'une troupe de libertins qui l'aidaient à dévorer joyeusement son héritage, et, quand l'idée lui en venait après boire, de pompeuses représentations de *Mystères*, montés à grands frais, égayaient dans la cour du château la bande, fatiguée de débauches.

Nous sommes bien loin déjà du terrible seigneur de Perrault, avec son castel solitaire et son grand coutelas : ce n'est pas tout encore. Le Barbe-Bleue de l'histoire jouait à la chapelle; enfants de chœur, musiciens, chapelains, rien n'y manquait, et les armoires de plus d'une sacristie eussent présenté moins de chapes, de croix, de ciboires, d'ostensoirs, d'ornements religieux de toutes sortes; ce n'était qu'or, argent, étoffes de soie et pierreries. Il avait jusqu'à un orgue portatif qui le suivait partout. Ses chapelains n'avaient pas moins de 300 et 400 écus d'appointements. Il les habillait d'écarlate, fourré de petit-gris et de menu-vair, si bien qu'on les eût pris pour des grands dignitaires de l'Église; et afin de rendre l'illusion plus complète, lui-même leur avait donné tous les titres en usage dans les chapitres de cathédrale. Il en avait fait des doyens, des chantres, des archidiacres, des maistres-école : le premier de tous était évêque. Le pieux seigneur finit par postuler en cour de Rome







Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.

pour obtenir le droit de les coiffer de mitres, à l'instar des chanoines de Lyon.

Cette vie dissipée et ces jeux puérils n'empêchaient pas Gilles de Raiz de tenir noblement son rang à la cour de Bretagne. « Il « étoit, dit d'Argentré, homme de bon entendement, belle per« sonne et de bonne façon, de grand lieu et riche entre les plus, « ayant de belles maisons, et de sa personne étoit vaillant, bon « et hardy capitaine. » Sa vie militaire n'est pas une des moins illustres de cette époque de combats perpétuels. Dès 1420, on le voit essayant ses premières armes dans les petites guerres du pays. En 1425, il suivit le mouvement qui entraînait en France les compatriotes de Du Guesclin et de Clisson, et passa au service de Charles VII. Deux ans après, il emportait d'assaut le château du Lude, et tuait de sa main le commandant. La même année il enleva aux Anglais Rennefort et Malicorne dans le Maine. En 1429, Barbe-Bleue entra dans Orléans aux côtés de Jeanne d'Arc la Pucelle, deux noms bien étonnés de se trouver ensemble. Gilles était à la prise de Jergeau avec son frère Réné de Laval. A quelque temps de là, il fut fait maréchal de France, et, en cette qualité, il eut l'insigne honneur, au sacre de Reims, de porter la sainte ampoule de l'abbaye de Saint-Remy à l'église métropolitaine. On le retrouve à la prise de Melun, et à la grande levée de boucliers que Richemond fit en 1433, en faveur de la cause royale. Notez que sa chapelle, avec son orgue, et ses coffres formidables ne l'avaient pas quitté d'un instant.

Voilà bien des dates et des noms historiques, et nous sommes plus près du père Daniel et du président Hénaut que de l'immortel auteur de *Peau d'Ane*. Mais ici commence le sombre et le merveilleux.

Deux ans après la mort de son père, Gilles avait épousé Catherine de Thouars, l'unique héritière de la puissante maison de Craon. Vous savez déjà que ce n'est pas sur elle que porte le drame : elle ne figure dans ce préambule que d'une façon toute bourgeoise, pour sa dot. La mort du grand-père de Catherine, Jean de Craon, vint combler en 1432 le déficit qu'avaient fait dans les finances de Gilles ses profusions insensées. Machecoul, Pornic, Chantocé, Mauléon, Saint-Étienne-de-Malemort, et bien d'autres terres et châteaux tombèrent à la fois entre ses mains. Ce fut alors qu'il se vit vraiment « riche entre « les plus. » Il avait, en meubles seulement, plus de 100,000 écus. Ses rentes en terres se montaient à 30,000 livres, qui en valaient alors plus de 300,000, sans compter les appointements de sa charge de maréchal de France, et une foule de fiefs, de redevances, de droits seigneuriaux qui eussent fait vivre à eux seuls plus d'une noble famille. Tout cela passa en moins de rien où était allé le reste. Gilles, réduit aux expédients, vendit pièce à pièce cet immense héritage. L'évêque de Nantes, les chapitres de la cathédrale et de la collégiale en achetèrent une partie. Le duc de Bretagne, Jean V, en eut tant pour sa part, que la famille s'alarma à la fin, et obtint du roi Charles VII un édit en forme qui défendait de plus rien lui acheter. La débauche et la chapelle étaient de moitié dans cette ruine si effrayante que le bruit en arrivait aux oreilles royales.

C'était là que le génie du mal attendait notre orgueilleux baron. Dans ses besoins d'argent, il commença par se mettre à la recherche de la pierre philosophale. Un Anglais, nommé messire Jean se mit pour lui à l'œuvre, et pour mieux l'amorcer, fixa devant lui le mercure. Les opérations se faisaient à Tiffauges, et l'*œuf philosophique* se formait déjà sur la fournaise ardente, quand le Dauphin arriva tout à coup. Comme le *grand œuvre* exigeait avant tout la plus mystérieuse solitude, messire Jean s'écria que son travail était perdu. Il brisa les fourneaux, et partit en homme furieux. Après l'alchimiste, vint le chercheur de trésors. Un médecin du Poitou se chargea de demander des renseignements au diable en personne. Il s'arma de toutes pièces et conduisit Gilles dans un bois où il traça sur la terre des cercles et des figures magiques. Puis il fit retirer tout le monde, et s'enfonça bravement dans le fourré, en frappant à grand bruit ses armes de son épée. Au bout de quelque temps, on le vit sortir pâle et les traits décomposés. Il venait de voir le diable sous la forme d'un léopard furieux, qui avait passé près de lui, sans rien dire. Il manquait quelque chose à sa science magique, et ce n'était que dans son pays qu'il pouvait la compléter. Gilles lui donna tout l'argent qu'il voulut, et ne le revit plus.

Il en était là, quand un prêtre du diocèse de Saint-Malo, qui revenait de Rome, lui amena un Florentin, nommé François Prelati, grand alchimiste et grand magicien. La curiosité superstitieuse du Breton avait été mise en émoi par les promesses de son chercheur de trésors : il négligea l'alchimiste, et ne demanda rien qu'au magicien. Cette fois il ne se trouvait plus entre les mains d'un intrigant vulgaire. Le rusé Prelati comprit vite tout le parti qu'on pouvait tirer de cette imagination crédule : il s'arrangea pour s'installer à tout jamais dans cette maison de fêtes éternelles. Au moyen d'un livre qu'un savant du pays lui donna, il vit le diable et lui parla ; bien plus, il fut battu par lui, et montra la marque des coups. Satan lui apparaissait dans la personne d'un jeune homme de vingt ans, sous le nom de *Baron*. Il donna un jour à Prelati une poudre noire sur une ardoise, avec ordre de dire au maréchal de la porter sur lui. Un autre jour, il lui montra un lieu où étaient enfouis des lingots d'or; mais quand on creusa, on ne trouva qu'un amas de sable et de terre jaunâtre. Tout cela n'était pas de nature à satisfaire entièrement le seigneur nécessiteux. Il voulut voir le diable à son tour, et écrivit avec son sang une cédule par laquelle il se donnait à lui avec tout ce qu'il possédait. Il eut soin pourtant d'en excepter sa vie, et, en bon chrétien, son âme. Prelati fit parvenir la cédule à son adresse ; mais c'était chose moins facile de le mettre en relation directe avec son nouveau maître. Gilles était dévot et brutal, et personne n'osait se risquer à jouer le grand rôle dans cette comédie dangereuse. Heureusement que les prétextes ne manquaient pas. Tantôt il avait fait le signe de la croix en entrant dans le cercle magique, tantôt on le surprenait marmottant un *Alma redemptoris mater;* ou bien *Baron* était irrité contre lui à cause de son attachement à sa chapelle, qu'il continuait, malgré tout, à entretenir sur le même pied. Ajoutez qu'il avait dit un jour que « les diables étaient des *vilains* qui n'étaient pas dignes d'avoir commerce avec un homme de qualité. » On savait aussi en enfer qu'il pensait à sa conversion, et qu'il préparait même un voyage en Terre-Sainte.

Si vous aimez le merveilleux, l'histoire en offre assurément

plus que le conte. Voici la partie criminelle et sanglante, qui l'emporte encore plus de son côté.

En outre de ses talents d'alchimiste et de magicien, Prelati avait apporté de Florence une autre science que nous ne nommerons pas, et qu'il enseigna à Gilles de Raiz. La corruption italienne, greffée sur cette nature impétueuse et sauvage, porta des fruits monstrueux : c'est à peine si l'on ose ici raconter, même en s'enveloppant du manteau commode de la circonlocution. Bientôt les gens du maréchal commencèrent un métier bizarre. Ils attiraient, par des friandises, dans ses châteaux, les petites filles et les petits garçons, ces derniers surtout, et une fois que le pont-levis s'était relevé derrière eux, les enfants disparaissaient pour toujours. Quelques-uns de ses agents s'en allaient dans les villages, et quand ils voyaient quelque bel enfant dans la cabane d'un pauvre artisan, ils le demandaient à ses parents, soi-disant pour en faire un page de leur maître ; et puis on n'en entendait plus parler. Tous ces pauvres innocents servaient aux plaisirs du maréchal, et étaient égorgés ensuite. Souvent même, par un raffinement sans nom, leur mort et ses plaisirs marchaient de front. Il y a là-dessus des détails horribles dans les actes de son procès. Gilles pendait ses victimes, et avant qu'elles eussent expiré, il se les faisait descendre ; puis on les hissait de nouveau, et quand arrivait la fin de ce jeu atroce, il leur enfonçait lui-même une longue aiguille dans le cou, et se plaisait à les tenir dans les dernières convulsions de l'agonie. Ensuite il faisait couper les têtes, que l'on rangeait sur le manteau de la cheminée, et de son lit, avoua-t-il lui-même, il devisait avec Prelati sur celles qui l'avaient le plus réjoui. Les cadavres étaient précipités dans les fossés de ses châteaux. On en trouva quarante-six à Chantocé, quatre-vingts à Machecoul. Quand Gilles était en voyage, on les brûlait, et l'on jetait les cendres au vent. Cela dura huit ans, et pendant ce temps, je vous laisse à penser que de pleurs maternels durent couler par toute la Bretagne. Au milieu de ces infamies, Gilles n'avait pas perdu de vue ses préoccupations de piété extérieure. L'orgue portatif accompagnait toujours les antiennes de ses enfants de chœur : ce fut même à cette époque qu'il entreprit de conquérir la mitre pour ses chapelains. Il faut croire, pour la dignité de l'espèce humaine, que la folie s'était emparée de cet homme ardent et borné, au milieu des épreuves par où Prelati et les autres avaient fait passer sa raison. Ses parents, toujours en lutte contre sa prodigalité, voulurent même le faire interdire, et attestèrent en plein tribunal qu'on le rencontrait parfois courant dans les rues comme un insensé.

En 1440, Gilles de Raiz parut enfin touché de repentir. Il fit ses pâques à Machecoul, s'engagea solennellement au voyage de la Terre-Sainte, et se rendit ensuite à Nantes. Quelque temps après, cinq ou six enfants avaient disparu dans la ville. Les bourgeois, moins timides que les pauvres paysans de Machecoul et de Chantocé, grondèrent tout haut, si haut que le procureur du duc informa, et toutes les traces venant aboutir à l'hôtel de la Suze, où demeurait le maréchal, on l'arrêta avec Prelati et ses domestiques, et on l'enferma dans le château de la Tour-Neuve. Interrogé par l'évêque de Nantes, et frère Jean Blouin, vicaire de l'inquisiteur de la foi en France, Gilles entra d'abord en fureur et les traita de simoniaques et de ribauds, s'écriant « qu'il aimait mieux être pendu par le cou, que de répondre à de tels juges, et qu'il savait la foi catholique mieux qu'eux. » La terreur de l'excommunication lui arracha pourtant quelques aveux, et les approches de la torture firent le reste. Confronté avec Prelati, Gilles l'embrassa en pleurant, et lui fit ces adieux, qu'on dirait empruntés à quelque vie de saint : « Adieu, François, mon ami, jamais plus ne nous entrevoyrons « en ce monde. Je prie à Dieu qu'il vous doint bonne patience « et connoissance. Et soyez certain, mais que vous ayez bonne « patience et espérance en Dieu, que nous nous entrevoyrons « en la grande joie du paradis. Priez Dieu pour moi, et je prie- « rai pour vous. »

Ce fut le 25 octobre 1440 qu'on vint lire à Gilles la sentence qui le condamnait au feu « pour hérésie, sortilége, etc., etc. » On le mit aussitôt entre les mains d'un confesseur, et sur-le-champ une procession générale fut ordonnée dans la ville pour lui obtenir la patience nécessaire. Amené dans la prée de Biesse, à l'entrée du pont de la Madelaine, où avait été élevé le bûcher, on l'attacha par le cou à un poteau, avec un escabeau sous les pieds. Au moment d'allumer le bûcher, on retira l'escabeau, et le patient fut étranglé. La famille avait obtenu qu'on ne laisserait point entamer le corps par les flammes. Quatre ou cinq pieuses damoiselles, qui se tenaient là pour le recueillir, l'ensevelirent religieusement, et le portèrent aux Carmes, où il fut inhumé solennellement, au bruit des cloches et des chants religieux.

Mais si les hommes furent trop indulgents peut-être pour tant de crimes, le ciel les oublia moins vite. « Finalement Dieu « le créateur se despleut de cette maison qui estoit fort grande, « tellement qu'il n'en sortit point d'enfants, et s'en alla en dis- « solution. » (D'Argentré.)

Et maintenant, qui s'obstinerait à retrouver ici la parenté de la tradition populaire avec l'histoire authentique en serait à coup sûr pour ses frais d'imagination. Si haut qu'on veuille remonter, on trouvera que la tradition a constamment refusé d'adopter certaines choses, et les a laissées au papier, qui ne respecte rien. C'est ainsi que, jouant sur le mot, elle a préféré voir une bête dans la *Louve* latine qui allaita Romulus. Quand l'histoire se fait conte, conte d'enfants surtout, soyez sûr qu'elle deviendra méconnaissable, et ceci nous donne la mesure de l'importance scientifique de ce qu'on appelle les vieilles légendes, fussent-elles même recueillies sur les lieux. Au surplus, c'est déjà bien assez pour Gilles de Raiz d'avoir inspiré le trop fameux marquis de Sade, qui n'a fait, à vrai dire, que raisonner la théorie des folies brutales du seigneur breton : il peut se passer de Perrault. Donnez-vous donc la peine d'être un criminel aussi monstrueusement original, pour passer en conte : *ut pueris placeas!* Encore si le caprice du conteur en eût fait un ogre ou un croque-mitaine ! Mais un homme qui se contente de tuer des femmes, fi donc ! Le véritable Barbe-Bleue de Perrault, pour lui trouver un précédent historique, c'est sa majesté Henri VIII, avec son cortége d'épouses décapitées. Et peut-être bien que celui-là s'en défendrait encore, sous le prétexte qu'on les lui jugeait auparavant.

J. MACÉ.

CONCOURS

POUR LE

MONUMENT DE NAPOLÉON.



L'EXPOSITION publique des projets mis au concours pour le monument à élever à l'empereur Napoléon dans l'église royale des Invalides s'est ouverte mercredi à l'École des Beaux-Arts, et ce n'est pas sans un vif désappointement, hâtons-nous de le dire, que nous avons dû constater, pour le grand nombre, un échec des plus graves dans cette épreuve si intéressante et presque décisive subie par l'art contemporain. Nous avons toujours été les premiers et les plus zélés à solliciter la concurrence et la publicité les plus entières dans tous les travaux artistiques de haute importance, et nous avions pleinement compté, dans la circonstance actuelle, sur un si magnifique résultat, qu'il nous aurait été permis désormais de nous féliciter à voix haute de notre persévérance à soutenir les vrais principes, à la vue des idées tout à la fois simples et grandioses qu'ils auraient mises en lumière. Si donc nous avons un regret à exprimer, c'est que le concours napoléonien n'ait pas suffisamment répondu à notre attente, en raison de la foule et du mérite individuel des concurrents. Le chiffre total a été fort considérable, en effet, malgré les bruits répandus et souvent mal à propos accrédités d'une décision ministérielle qui aurait adjugé d'avance l'exécution à tel artiste, fort bien appuyé dans les bureaux, au mépris des engagements solennels contractés envers le public ; malgré l'absence non prévue de plusieurs projets depuis longtemps annoncés et dont le moins curieux n'était assurément pas celui qui renfermait une sorte de lanterne magique, ou chambre noire mobile, au milieu de laquelle on aurait pu contempler successivement tous les épisodes remarquables de l'Empire. Les exposants sont au nombre de quatre-vingt-deux, et nous citerons parmi eux, outre ceux qui ont eu la prudence de garder l'anonyme, et dont la plupart, avouons-le, ont été en cela merveilleusement inspirés, MM. Victor Baltard, Morey, Coutel, Labrouste, L. Auvray, Garnaud, Devéria, Nicolle, Lassus, Duc, Gilbert, Cannissié, Feuchère, Isabelle, Théodore Labrouste, Danjoy, Visconti, Seurre, Victor Lenoir, Duban, Victor Lemaire, Gauthier, Bidon, Eugène Lacroix, Totain et Vigreux, Fanelli, Dantan aîné, Petitot, Daguenet, Fassard, Hector Horeau et Jules Cavellier, Desprès, Debay frères, Gayrard et de Ligny, Jacquot, Lévêque et Buhot, de Triqueti, Etex, Maindron, Daumas et Guersant. Certes la liste est longue, et il y a là beaucoup de noms déjà renommés à juste titre, ou en voie de le devenir, qui autorisaient les plus brillantes espérances. Nous avions cru que la noble pensée d'élever un digne monument à l'empereur Napoléon ferait naître à l'esprit de nos artistes de grandes et imposantes idées ; qu'il sortirait de cette lutte féconde des intelligences et des imaginations mises en œuvre, et simultanément conviées à la consécration de la plus richement épique de nos gloires nationales, plusieurs projets aux proportions héroïques et gigantesques comme l'homme dont il s'agissait d'honorer la mémoire. Nous avions tout lieu de nous dire que la France possédait assez de talents éminents, en dépit des prôneurs exclusifs de l'antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance, pour égaler ou surpasser même tout ce que le passé nous a laissé, en fait de monuments funéraires, de plus complet et de plus magnifique ; nous avions une confiance illimitée en la valeur artistique de notre siècle. Faudra-t-il donc désespérer à l'avenir de l'efficacité du concours, de son influence salutaire sur les progrès de l'art, et croire à l'impuissance absolue des tournois officiels, dont l'opinion publique est le juge éclairé et sans appel? Faudra-t-il répudier notre conviction comme mauvaise et en revenir humblement aux commandes arbitraires, dont le contrôle ne peut exister qu'après l'exécution, c'est-à-dire trop tard ? Non, sans doute ; nous persistons énergiquement à affirmer que le concours est la meilleure des institutions, la condition nécessaire du succès, le seul moyen de faciliter l'apparition des idées vraiment grandioses et poétiques et d'appeler les hommes libéralement doués à leur réalisation, la pierre de touche du génie. S'il n'a répondu que médiocrement cette fois à notre légitime espoir, c'est sûrement la faute des artistes qui, sauf quelques exceptions, sont restés au-dessous de ce que l'on était en droit de leur demander ; peut-être aussi devons-nous attribuer cette déplorable pauvreté dans les dessins et modèles de l'exposition aux exigences de l'emplacement imposé ; il est plus d'un architecte, ou sculpteur, ou peintre, fort désireux de signer de son nom le tombeau impérial, et qui n'a pu se résigner à subir les lois vieillies de l'architecture des Invalides, tout en ne méconnaissant d'ailleurs pas son mérite intrinsèque. Telle est du moins la version que nous avons recueillie, et qui a servi de prétexte à quelques artistes de premier ordre



pour se tenir dédaigneusement à l'écart ; mais nous ne saurions accepter cette justification banale. Nous avons désapprouvé, comme eux, la détermination fâcheuse qui a fait assigner pour dernière demeure à Napoléon un édifice religieux du siècle de Louis XIV ; nous aurions préféré la colline isolée sur laquelle devait être bâti le somptueux palais du petit roi de Rome ; toutefois eût-il mieux valu, puisque la sanction législative avait été accordée aux plans ministériels, ne pas s'abandonner à une bouderie puérile, et s'efforcer de tirer le meilleur parti possible du temple irrévocablement désigné. D'autres se sont encore imaginés jusqu'à la fin que le concours n'était pas sérieux, en dépit de nos dénégations réitérées ; pitoyable excuse en vérité, car, quelle que pût être chez eux la persistance du doute, il y avait toujours un puissant motif pour les entraîner dans la lice : la certitude de l'attention publique, qui ne pouvait manquer d'être éveillée sur un fait qui touche de si près à l'idole du jour, et l'occasion offerte de produire aux yeux de tous un brillant spécimen de leur talent.

Parmi ceux qui ont passé outre à toutes ces causes plus ou moins graves de méfiance, il nous serait fort aisé d'établir des catégories proportionnelles à la mesure du travail et du succès. Il y en a qui ont pris leur tâche à cœur et qui ont eu le bonheur de réussir ; d'autres ont fait preuve de bonne volonté et de courage, mais l'inspiration ne leur est pas venue en aide ; le reste enfin a considéré le monument napoléonien comme un jouet commode, et l'a traité avec une légèreté coupable ; pour ces derniers, il ne saurait y avoir de blâme assez sévère, et nous ne le leur épargnerons pas, car il n'était pas permis d'aborder, sans une sorte de recueillement, une aussi belle chance d'immortalité. En général, la pensée qui a dû présider à la mise au concours du tombeau du grand homme, et dans l'intérêt de laquelle on s'était abstenu de donner un programme limitatif, n'a point été saisie, ce nous semble, par la majeure partie des exposants. Le caractère prédominant de l'œuvre ne pouvait être que la grandeur unie à la simplicité ; or, nous avons vu se dresser devant nous de lourdes masses d'architecture, des armées de statues, des édifices entiers, des monuments surchargés de richesses, tout un monde de détails empruntés çà et là, sans originalité et sans valeur réelle ; sur les quatre-vingt-deux, il y en a fort peu, une quinzaine tout au plus, qui se soient sérieusement préoccupés de la physionomie particulière à imprimer à la tombe de Napoléon, et nous les nommerons tout de suite, car ils ont, pour la plupart, un incontestable mérite ; ce sont, chez les architectes : MM. Victor Baltard, Labrouste, Duc, Duban, Visconti, Gilbert, Horeau, Danjoy, Lassus et Nicolle ; chez les sculpteurs : MM. de Triqueti, Petitot, Dantan aîné, Seurre, Gayrard et Debay. Chose singulière ! l'architecture a laissé la statuaire bien loin derrière elle, et si l'on excepte le modèle de M. de Triqueti, la distance est immense ; c'est là un fait curieux dont nous ne nous arrêterons pas à rechercher l'origine, mais qui valait bien la peine d'une simple mention. Deux des conditions les plus essentielles du concours étaient de remplir le but que s'étaient proposé le gouvernement et les chambres, et de se maintenir en même temps dans la limite des crédits législativement fixés. Or l'idée ministérielle, convertie en loi par le vote du parlement, pouvait se considérer sous deux points de vue tout à fait distincts ; les concurrents étaient libres de choisir entre une chapelle souterraine et un monument extérieur. M. Labrouste a franchement adopté le premier sens ; MM. Duban et de Triqueti se sont décidés pour le second, et ces trois artistes, tous hommes d'un grand mérite, nous paraissent avoir résolu plus rigoureusement que tous les autres le problème imposé. Ce n'est guère ici qu'un coup d'œil général, et nous n'avons nullement l'intention, pour cette fois, d'entrer dans de longs développements, mais nous ne reculerons cependant pas devant une description sommaire accompagnée de quelques épithètes. L'œuvre de M. Labrouste a une simplicité étrange et un mystérieux parfum d'antiquité qui saisit vivement l'imagination du spectateur : ce n'est qu'un immense bouclier supporté par quatre aigles, qui ombrage le cercueil impérial surmonté du nom de Napoléon écrit en lettres d'or et flanqué de drapeaux ; une statue équestre serait élevée isolément dans la cour royale ou en avant de l'une des deux façades de l'Hôtel des Invalides. Le projet de M. Duban se compose d'un soubassement à l'aspect grandiose, avec des renommées sur les faces, et que couronne un riche sarcophage orné de trophées militaires. Celui de M. de Triqueti consiste en un piédestal de granit au pied duquel reposent des lions, symboles de force ; des aigles se montrent aux quatre angles supérieurs ; le sarcophage s'appuie sur cette énorme base, et se termine par la statue en marbre de l'empereur représenté au moment de sa mort. MM. Victor Baltard, Isabelle et Visconti ont préféré le système des cryptes, dont nous aurions fort mauvaise grâce à nier la convenance, même locale ; ils ont exécuté des projets qui présentent dans leur ensemble, comme dans leurs détails, de grandes qualités d'étude, mais dont la réalisation nous paraît matériellement impossible dans les bornes étroites du crédit accordé. Or, s'il est une considération de toute rigueur dans les concours artistiques, n'est-ce pas le respect le plus scrupuleux pour la limite pécuniaire ? N'est-il pas évident que la loi doit être égale pour tous, qu'il n'est loisible à personne de la transgresser, n'importe sous quel prétexte, et qu'il y aurait injustice à tolérer, chez les uns, des écarts d'imagination que leurs émules se seraient loyalement interdits ? Nous examinerons, plus tard, jusqu'à quel point M. Visconti, entraîné par l'impérieuse nécessité de décorer son immense église souterraine, a pu tenir compte

de ces sages réflexions, qui ont dû se présenter tout naturellement à son esprit.

Le tombeau de M. L. Auvray est un vaste soubassement entouré de figures et de bas-reliefs, surmonté d'un sarcophage avec la statue de Napoléon couchée, au-dessus duquel règne une coupole terminée par un groupe allégorique. L'œuvre de M. Garnaud révèle une richesse exagérée de trophées, d'aigles, de médaillons et de personnages de tout genre. Le dessin de M. Nicolle a une tournure singulièrement antique et partant originale; c'est un mausolée sans ornements, avec la couronne, l'aigle impérial et la lampe funéraire, défendu par une enceinte circulaire sur laquelle courent des Victoires en char. Le modèle de M. Lassus est une sorte de reliquaire plus élégant que grandiose avec des détails heureux, au milieu duquel se dessinent les trois principales époques de la vie de Napoléon, la naissance, le couronnement et la mort. M. Duc a esquissé avec une habileté rare une châsse dorée qui protége le cercueil, et en dehors de laquelle se tiennent deux figures assises, en marbre, la Gloire et l'Immortalité. M. Cannissié est presque le seul de tous les concurrents qui ait pris parti pour le monument adossé, et son projet offre un entassement sans fin de trophées, de drapeaux, de figures et de colonnes que domine la statue équestre de l'empereur. L'esquisse de M. Gilbert n'est pas sans un certain mérite de simplicité et de grandeur, et l'auteur a indiqué qu'elle pouvait être également exécutée sous le dôme de l'église et au beau milieu de la cour d'honneur. M. Danjoy a placé le cercueil sous un sarcophage byzantin parsemé d'aigles dorés, dont l'effet est bizarre, sans toutefois impressionner fâcheusement le regard. M. Dantan aîné s'en est allé puiser dans les souvenirs de l'art étrusque, et son modèle nous a plu par sa nudité même; c'est un soubassement en granit émaillé de branches de laurier vert et de noms de victoires, au-dessus duquel apparaît l'aigle qui enserre le globe de ses griffes aiguës. L'ordonnance du projet de M. Petitot est harmonieuse et sage; le marbre et le granit y jouent tous deux leur rôle; Napoléon est assis sur un bouclier en bronze doré que soutiennent quatre figures à l'allure assez fière. M. Horeau s'est rappelé avec succès son voyage d'Égypte, et, de concert avec un sculpteur, M. Jules Cavellier, il a hardiment posé son héros au sommet d'une belle et imposante pyramide. MM. Debay frères ont conçu une immense superposition d'étages, dont l'aspect, bien qu'entaché d'une certaine lourdeur, ne manque pas de noblesse, mais qui ne saurait trouver place sous le dôme des Invalides. MM. Gayrard et de Ligny ont pris à tâche de résumer l'histoire impériale en une composition gracieuse et coquette où figurent les personnifications du Concordat, du Code Napoléon, de la Stratégie et de l'Ordre de la Légion-d'Honneur. MM. Lévêque et Buhot, tout en ne traduisant que le caractère guerrier de l'empereur, ont imaginé une distinction fort ingénieuse et partagé leur monument en deux parties, dont l'opposition est assez habilement rendue : la terre et le ciel, la mort et l'apothéose. Nous citerons encore MM. Morey, Feuchère, qui a exposé quatre ou cinq projets de diverses grandeurs; Moreau, dont le dessin n'a de grandeur que celle de l'échelle de proportion; Seurre, Victor Lenoir, Victor Lemaire, dont les essais ne se distinguent guère que par leur nombre; Gauthier, dont le projet aurait assez d'harmonie, s'il n'avait eu l'idée de faire surgir le rocher de Sainte-Hélène au milieu d'une architecture régulière; Desprès, Daguenet, Etex, dont le modèle a été lithographié depuis longtemps déjà et reste fort loin du tombeau de Géricault; Maindron, dont nous n'avons pu nous expliquer l'étrange guirlande de personnages allégoriques et autres qui s'est suspendue aux flancs du globe terrestre.

Telle est la première impression produite sur nous par l'exposition qui se poursuit en ce moment au palais des Beaux-Arts. Mais à côté de ces projets, tous laborieusement traités, ou peu s'en faut, sinon avec un égal bonheur, il en est quelques autres que, malgré toute notre bienveillance habituelle pour les artistes les moins inspirés, nous ne saurions couvrir d'un indulgent oubli. Ainsi MM. Devéria et Maindron se sont réunis pour exécuter à deux un monument sans dessin, sans étude, sans autre caractère qu'une originalité extravagante, et dont celui que nous avons mentionné le dernier dans notre énumération n'est guère qu'une répétition affaiblie. M. Bidon a eu l'insigne hardiesse d'exposer deux dessins, dont l'un n'est qu'une plate copie du prétendu tombeau de Mahomet à la Mecque, moins toutefois l'ingénieux système de l'attraction magnétique, que l'auteur a fort maladroitement remplacé par une belle paire de cordes. M. Fanelli a semé sur une plate-forme, couronnée par une réjouissante apothéose de Napoléon, tout un monde de Français, de Turcs, de Chinois, d'Indiens, de soldats, d'Italiennes, de personnages incroyables, aux physionomies grimaçantes, aux allures grotesques, qui causent paisiblement entre eux, lisent le journal, méditent avec gravité, ou se livrent à des rires fantastiques; il ne manque plus à cette scène comique qu'un texte explicatif. M. Jacquot a fait asseoir sur les degrés de son tombeau des soldats figurant les divers corps de notre armée française actuelle, attachés deux à deux, à la façon des jumeaux siamois, et saisis dans des poses éminemment burlesques. Le n° 57 est un vrai surtout de table, indigne de feu Carême, et qui, modelé en argile, s'est déjà fendu de toutes parts. M. Guersant a exécuté un projet qui est tout simplement une leçon géographique des plus savantes et des plus compliquées, et qui nous semblerait plutôt applicable à la mémoire de Malte-Brun ou de Cassini qu'à celle de l'Empereur. Vous dire tout ce qu'il y a là de figures, de drapeaux en

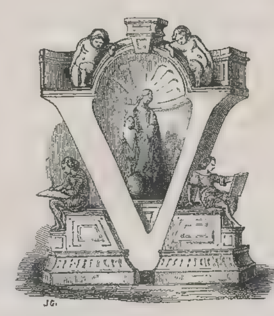
bronze, de bas-reliefs allégoriques, de dragons menaçants, de génies suspendus dans les airs, est chose véritablement impossible. L'œuvre sculpturale est accompagnée d'un attirail complet de cartes marines et continentales, à l'usage du spectateur, puis d'une note manuscrite que nous livrons tout entière à l'appréciation du lecteur : « L'auteur de ce projet a composé un « travail qui a pour but d'appliquer l'art à la science. « Ce travail est la configuration de toutes les parties de « la terre, comme on peut le voir par les dessins et les « bas-reliefs qui sont autour de ce modèle. Convaincu « de l'utilité de ce travail pour rendre faciles les con« naissances de la géographie, l'auteur l'a dédié à la mé« moire de Napoléon, et l'a *inclu* dans la composition de « ce monument. Les bas-reliefs qui décorent les piédes« taux supportent les six figures du pourtour, repré« sentant les configurations des différentes nations où « les armées françaises ont fait la guerre. Par exemple, « celle qui est sous la ville de Paris est un aigle tracé « dans le contour géographique de la France. Sous la « figure qui la représente se *trouve* les configurations « des départements, comme ce dessin le démontre. Sous « les figures des Victoires, on voit l'Italie connue par la « forme d'une botte, et successivement l'Autriche par « celle d'un *bellier*, la Prusse par un *cocq*, l'Angleterre par « un dauphin, et la Russie par des ours et la figure de « Mazeppa. La coupole qui supporte l'apothéose de Na« poléon, que l'on voit enlevé par le Temps et la Reli« gion à l'immortalité, est l'hémisphère boréal confi« guré, comme le bas-relief l'indique où l'éléphant « représente l'Afrique, l'Indien l'Inde, le Chinois la « Chine, etc. Cet indice suffit pour faire comprendre « l'application de ce travail. La pensée du monument « est que l'Empereur, ayant rempli le monde de sa « gloire, peut encore, après sa mort, par le tombeau qui « le renferme, alimenter le feu sacré, représenté par la « lampe sépulcrale répandant la lumière, véritable ri« chesse de l'humanité. »

Dans un second article, nous apprécierons en détail les projets qui peuvent légitimement prétendre à disputer le privilége de l'exécution, et sur l'un desquels devra nécessairement se fixer le choix ministériel. Nous reviendrons également sur ceux qui, tout en n'affectant pas une ambition aussi haute, se recommandent néanmoins par des qualités éminentes, telles que la science de la composition, le sentiment de la convenance et de l'appropriation, la pureté du goût, l'originalité du motif, l'élégance et la sévérité du dessin.

L'ÉGLISE

DE LA MADELEINE.

Peinture.



Vainement nous avons cherché jusqu'ici dans l'église de la Madeleine les dispositions spéciales qui devraient au premier coup d'œil caractériser la destination du monument : rien dans le plan, rien dans l'élévation, rien dans le style de l'architecture qui fasse reconnaître une église catholique, rien même qui la laisse facilement deviner. Ainsi, malgré tout ce qu'on a pu faire depuis vingt-cinq ans pour approprier à un autre usage et utiliser dans un but nouveau les dispositions anciennes, le caractère primitif du temple de la Gloire a persisté dans la distribution intérieure de l'édifice comme dans son aspect extérieur, et si l'on est parvenu à trouver place tant bien que mal pour les fonts baptismaux, pour les cloches, pour les sacristies, pour les chapelles, on n'a pu faire ni chapelles convenables, ni sacristies commodes, ni baptistère, ni clocher véritables. Il faut convenir aussi que l'architecte semble s'être préoccupé de tout autre chose que d'un rajustement fort difficile, sinon tout à fait impossible, et qu'il a tenu bien plutôt à déformer le moins possible le monument dont la conception avait fait la gloire de sa jeunesse et dont l'achèvement était toute l'ambition de ses derniers jours. On reconnaît aisément qu'il modifie à regret, qu'il transforme à contre-cœur, s'efforçant de conserver, de sauver tout ce qu'il peut des dispositions primitives.

L'œuvre avançait péniblement de la sorte ; église catholique désormais, par destination, quoique toujours temple de la Gloire dans la pensée de l'auteur jusqu'au jour où M. Huvé, succédant à M. Vignon, demeure seul chargé de l'achèvement de l'édifice : malheureusement il restait peu de chose à faire à cette époque, mais ce peu qui restait a été dirigé avec un admirable sentiment des convenances. Au lieu de bouleverser l'ancien projet et de renverser des constructions presque achevées pour les remplacer par des constructions nouvelles, comme cela se pratique si souvent en pareille circonstance, et comme cela avait eu lieu trois ou quatre fois pour l'église de la Madeleine, M. Huvé eut la sagesse de se résigner à l'achèvement pur et

simple des travaux en cours d'exécution. Mais tout en respectant, avec une modération d'autant plus louable qu'elle est plus rare, les dispositions adoptées par son prédécesseur, il a su introduire dans la décoration de ce qui restait à terminer un mode d'ornementation plus convenable et des détails mieux appropriés à la destination présente du monument. Il y avait fort à faire, car il ne s'agissait de rien moins que d'appliquer à un édifice, qui a son caractère tranché, des formes, des ornements et des sujets habituellement employés dans des conditions essentiellement différentes.

La porte d'entrée est un exemple particulièrement remarquable de l'art avec lequel un homme de goût et de talent peut tirer parti des circonstances les plus défavorables en apparence. C'est bien ici la porte qui convenait à cette façade corinthienne, et c'est bien aussi en même temps la porte d'une église catholique.

Ainsi donc, autant qu'il a dépendu de M. Huvé, la Madeleine est devenue une église catholique, et par le choix des sujets qui la décorent c'est une église catholique sous l'invocation de sainte Marie-Madeleine. A l'intérieur, à l'extérieur, la peinture, la sculpture ont concouru à glorifier la pécheresse repentante, à qui il a été beaucoup pardonné parce qu'elle a beaucoup aimé. Du haut du fronton elle domine les saints et les saintes, les vierges, les martyrs, les confesseurs, distribués dans les trente-quatre niches du péristyle. Elle domine du maître-autel sur toutes les chapelles latérales, et domine encore à la demi-coupole qui couronne l'hémicycle du chœur. Là, prosternée aux pieds du Christ, elle voit se dérouler au-dessous d'elle toute l'histoire du christianisme en Orient et en Occident, depuis les premiers temps jusqu'à nos jours; enfin, sur les tympans disposés à droite et à gauche au-dessous des trois coupoles, c'est la légende traditionnelle de la sœur de Lazare développée en six vastes compositions.

Nous voici d'abord à la fontaine de Siloë; voici les grands arbres à l'ombre desquels on venait de toute la ville respirer le frais, à la chute du jour. C'est une promenade publique, un vaste jardin ouvert à tous, aux savants, aux docteurs, aux philosophes qui enseignent et discutent, aux beaux jeunes gens qui vont et viennent, étalant aux regards les plis ondoyants de leur manteau syrien, aux gens du peuple qui se reposent, aux matrones qui se promènent, aux courtisanes qui font leur métier, à tous et à toutes, à ceux qui vont pour voir et pour écouter, comme à ceux qui vont pour être vus et pour être écoutés. Figurez-vous le jardin des Tuileries, par une belle journée de printemps, avec la foule brillante et parée qui s'agite en tous sens dans les allées les plus fréquentées, et pour peu que vous teniez compte de la liberté de parole et d'action qui distingue les mœurs antiques, pour peu que vous teniez compte aussi du caractère pittoresque des montagnes de la Palestine, vous aurez une idée assez juste de l'aspect habituel de la fontaine de Siloë.

Or, un jour que Marie-Madeleine, la plus belle et la plus fêtée des courtisanes, accourait avec ses compagnes et ses compagnons de débauche, Jésus vint à passer avec ses disciples. La troupe sainte se trouva sur le chemin de la cohue tumultueuse, qui s'avançait, bruyante et parée et le rire au visage, préludant déjà, dans sa marche désordonnée, aux danses folles et aux folles chansons. Comme ils allaient ainsi, follement les uns, saintement les autres, Madeleine se rencontra face à face avec Jésus, qui laissa tomber sur elle un regard tendre, sévère, et pénétrant, dont elle se sentit troublée jusqu'au fond de l'âme. Subjuguée, fascinée par le sublime ascendant de ce regard divin, elle s'arrêta, profondément émue, et demeura quelque temps immobile, laissant aller, sans s'en apercevoir, les chœurs de chant et de danse qu'elle-même avait organisés. C'est qu'aussi depuis longtemps elle se trouvait dans un isolement profond au milieu de la vie de perpétuelles débauches à laquelle elle s'était laissé entraîner par la tendresse facile et compatissante de son cœur; car si elle consentait encore à se mêler aux bruyants ébats de ces réunions voluptueuses, si elle les recherchait même quelquefois, c'était bien plus pour s'étourdir que pour y trouver satisfaction à ce puissant besoin d'amour dans lequel se confondait toute sa vie, toute son existence.

Elle s'était donc arrêtée, pensive et mélancolique; elle avait suivi machinalement la sainte compagnie, mais elle l'avait suivie à distance, car elle ne se sentait pas digne d'approcher du divin personnage qui s'en allait annonçant aux faibles, aussi bien qu'aux puissants du monde, le royaume de paix, de charité et d'amour. Lorsque tout le monde fut arrivé autour de l'arbre près duquel Jésus avait coutume de s'arrêter, elle se glissa dans la foule, jusqu'à ce qu'elle fût assez près pour le voir encore et pour l'écouter; puis, à mesure qu'il parlait, elle sentait son cœur palpiter au retentissement de cette voix sublime. De grosses larmes roulaient dans ses yeux, tandis qu'elle s'efforçait de contenir ses sanglots prêts à déborder.



Cependant l'absence de Madeleine a été remarquée; une de ses compagnes l'a suivie, et, ne comprenant rien aux sentiments secrets qui l'ont attirée à cet auditoire, elle s'impatiente de la voir si longtemps absorbée en des préoccupations sérieuses. Et, pour l'arracher au charme qui la fascine, elle la tire d'une main par le pan de son manteau, lui indiquant de l'autre la troupe joyeuse qu'elle a quittée et qui la cherche encore à travers la campagne, pensant la surprendre à quelque rendez-vous amoureux.

Voilà le magnifique sujet dont l'exécution avait été confiée au pinceau de M. Schnetz, et si M. Schnetz ne l'a pas rendu avec toute la délicatesse d'expression et de sentiment, toute la recherche de physionomie et toute la précision de forme qu'on eût souhaitées en pareille occasion, il l'a disposé du moins avec un goût et une intelligence remarquables. Au centre de la composition, le Christ est debout, calme et grave; il parle avec une dignité mélancolique; autour de lui les apôtres et les disciples, les saintes femmes et la foule sont groupés assez convenablement à droite et à gauche, en avant et en arrière, assis ou debout, dans des attitudes moins sévèrement étudiées que bizarres et pittoresques. Sur le premier plan, à la gauche du Christ, la Madeleine écoute, les yeux baissés, tandis que sa compagne cherche à l'entraîner, en reportant son attention sur la bacchanale qui s'agite au second plan; plus loin, c'est la ville avec ses grandes lignes d'architecture orientale; quelques arbres, plantés çà et là, soutiennent les groupes, et projettent des om-

bres assez heureuses. Malheureusement tout cela est exécuté de cette façon parfois énergique, mais trop souvent pesante et brutale, particulière à M. Schnetz. Ces apôtres, ces disciples sont de grossiers paysans italiens, vêtus d'un costume qui nous reporte à peine à quelques siècles en arrière du temps présent. Le Christ manque d'élégance; il manque surtout d'inspiration; et Madeleine, cette ravissante créature, sincère et naïve dans ses déportements comme dans sa pénitence, qu'est-elle devenue dans le tableau de M. Schnetz? Ce n'est point là notre blonde Madeleine de la tradition évangélique : c'est quelque chose de lourd, de massif, d'empesé, qui semble fixé au sol, sous une profusion de draperies comparables, pour l'immobilité et la pesanteur, aux chapes de plomb de l'enfer du Dante. Et pourquoi, je vous prie, ces cheveux d'un châtain roux, fausse nuance qui indique généralement une mauvaise femme? Vous n'aviez donc pas vu la Madeleine de Rubens; celle de Lesueur, si ravissante, qu'elle a été répétée en marbre par Canova; celle de Raphaël, dans le Spasimo; celle du Titien, celle du Corrége : nobles créations de ces grands artistes, douces, et blondes, et délicates figures, belles et touchantes dans la joie comme dans la douleur, à Jérusalem comme à Béthanie, au pied de la croix comme au fond du désert.

Après cela, la peinture de M. Schnetz ne manque pas de qualités sérieuses; et malgré les défauts que nous avons été forcés d'y relever, la *Conversion de la Madeleine* est encore un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Nous nous sommes montrés assez sévères à l'égard du tableau qu'il a exposé au dernier Salon pour avoir le droit d'être crus sur parole lorsque nous faisons son éloge.

Depuis la prédication du Christ, Madeleine était tombée dans un abattement profond. La malheureuse femme sentait poindre au fond de son cœur les élancements d'un amour surhumain; mais elle était épouvantée de l'abîme qui la séparait, elle pauvre pécheresse, de la pureté angélique, de la sublime sagesse qui respiraient en toutes les actions de celui dont la parole divine l'avait touchée. Comment se présenter devant lui, comment espérer fixer son attention, toucher son âme? comment se faire pardonner seulement, et se rendre digne de vivre auprès de lui comme une esclave soumise? Eh! mon Dieu, cette histoire si touchante de Madeleine, c'est l'histoire de la vie de tous les jours. Combien n'y a-t-il pas eu dans le monde, combien n'y a-t-il pas encore de ces Madeleines repenties qui n'attendent qu'une main pour les soutenir, qu'un regard compatissant pour répondre à leur regard désolé? Elles se perdent, pour la plupart, faute d'avoir trouvé un Christ, un Sauveur qui sache reconnaître la sincérité de leur repentir, et qui ait le courage de fermer les yeux sur leurs égarements. Oh! ne les accablez pas de votre mépris, car elles ont le cœur sensible et bon; ne soyez pas sans pitié pour elles, car vous les repousseriez dans l'abîme de la corruption éhontée, qui n'a plus conscience de son avilissement.

Cependant Madeleine suivait Jésus en tous lieux; elle écoutait avidement sa parole, et la bonté infinie qui respirait en toute sa personne lui laissait quelque vague espérance dans l'avenir. Or, voilà qu'un jour qu'il était entré dans la maison de Simon le pharisien, à l'heure du repas, elle prit une résolution soudaine, et, pénétrant dans la salle du festin, elle se prosterna aux pieds de Jésus, et se prit à les baiser en pleurant; elle les inondait de ses larmes, et les essuyait avec les longues tresses de ses cheveux blonds; puis elle répandit sur eux un vase plein de parfums précieux, qu'elle avait achetés, sans doute, pour un autre usage. Chacun s'étonnait de cette action; plusieurs la blâmaient énergiquement. « S'il était le prophète, pensait le pharisien, il saurait quelle est cette femme. » Jésus lui dit : « Simon, lorsque je suis entré dans votre maison, vous ne m'avez pas présenté de l'eau pour laver mes pieds, cette femme les a baignés de ses larmes, et les a essuyés avec ses cheveux; vous ne m'avez point donné le baiser de bienvenue, depuis qu'elle est entrée, elle n'a cessé de me baiser les pieds; vous n'avez pas versé d'huile sur ma tête, elle a répandu des parfums sur mes pieds : c'est pourquoi, je vous le dis, il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle a beaucoup aimé. » Et comme les assistants se demandaient : « Quel est donc celui-là qui remet les péchés? » il continua en disant : « Femme, votre foi vous a sauvée; allez en paix maintenant. »

En traitant ce sujet, M. Couder nous a semblé s'être préoccupé trop exclusivement des trois personnages principaux, qui, nous devons lui rendre cette justice, sont disposés avec intelligence et étudiés avec une grande recherche. Mais pourquoi donc les nombreux convives qui, d'après le texte même de l'Évangile, se communiquaient leurs réflexions durant cette scène, n'ont-ils pas trouvé place dans la composition? pourquoi les disciples, qui accompagnaient partout Jésus-Christ, pourquoi les amis et les familiers du Pharisien, qui le poursuivaient de leurs fausses interprétations, ne sont-ils pas là? Nous concevrions jusqu'à un certain point que M. Couder eût cru devoir négliger tous ces personnages, s'il eût traité le sujet dans des proportions plus restreintes : c'était un moyen comme un autre d'augmenter l'importance des figures qu'il conservait, que d'en sacrifier les autres. Mais ici la place ne manquait pas, tant s'en faut; car, malgré l'échelle gigantesque sur laquelle il a cru devoir la développer, sa composition est vide et dégarnie en plusieurs endroits; et puis il résulte un effet des plus disgracieux de la différence de proportion des figures dans des tableaux destinés à se correspondre dans l'aspect général d'un monument. Nous ne concevons pas que les gens chargés de la direction suprême de ce travail n'aient point songé à enfermer les artistes à qui l'exécution en a été confiée dans des limites qu'il ne leur eût pas été permis de dépasser. Cela était indispensable, dans l'intérêt bien entendu de leur œuvre, aussi bien que dans celui de l'édifice à la décoration duquel ils étaient appelés à concourir; car le tableau de M. Schnetz et celui de M. Couder, qui se font face, se nuisent réciproquement par la disproportion de l'échelle sur laquelle les figures de chacun d'eux ont été exécutées. D'un côté, l'on croit voir des nains avortés; de l'autre, des colosses informes; et l'on est défavorablement impressionné, avant même de s'être rendu compte du mérite de chacun des tableaux. Dans les travées suivantes, l'opposition est moins choquante; car, bien que les figures de MM. Coignet et Bouchot soient beaucoup plus grandes que celles de MM. Signol et Abel de Pujol, au moins sont-elles disposées deux à deux, de pro-

portions à peu près égales, et n'y a-t-il pas de différences trop choquantes entre les personnages qui se font face.

Depuis quelques années, le talent de M. Couder s'est tellement modifié; nous avons eu à constater tant de variations dans sa manière, que nous nous attendions bien à le trouver, dans ce cas encore, très-différent de lui-même. A ce point de vue, notre attente n'a pas été trompée; mais nous n'avons pas trouvé cette fois, dans la peinture de cet artiste, les progrès que nous avions espérés. M. Couder paraît s'être défié quelque peu de sa nouvelle manière; il n'a pas cru qu'elle pût être appliquée sans restrictions à la peinture monumentale, et il a reculé vers ses idées et ses procédés d'autrefois; mais il n'a pas été heureux dans l'amalgame de ses deux systèmes; car nous ne retrouvons ici ni le dessinateur du *Lévite d'Ephraïm* ni le coloriste de ces dernières années. Pour donner plus de lumière à sa peinture, il a évité d'en accentuer l'effet, et il est resté fade et indécis là où il aurait dû être le plus énergique et le plus puissant; car il avait affaire ici à la peinture monumentale, la première de toutes les peintures, par l'importance de sa destination, celle, par conséquent, qui doit utiliser avec la plus vigoureuse résolution toutes les ressources de l'art.

(La suite au prochain numéro.)

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(SUITE.)



MALHEUREUSEMENT l'état de dégradation où est tombé depuis si longtemps cet ouvrage, ne permet pas d'y retrouver une qualité, — la dispensation de la lumière et des ombres ou le *modelé,* — qui y était exprimée, à ce que disent tous les auteurs de l'époque, avec une rare perfection. Mais ceux qui ont l'intelligence de l'art pourront se figurer ce que devait être cette qualité dans le tableau de *la Cène*, en se rappelant avec quelle perfection, non surpassée depuis, Léonard a conduit la lumière jusqu'à l'ombre, dans son admirable portrait de la Joconde.

Mais le mérite éminent de cette composition, ce qui lui donna une importance prodigieuse lorsqu'elle apparut, et qui lui conserve encore aujourd'hui un rang séparé parmi les ouvrages qui caractérisent les grands progrès de l'art, c'est la profondeur et la vérité avec lesquelles les passions de l'âme sont peintes sur les traits des apôtres, et la gradation délicate et savante à l'aide de laquelle le peintre s'est élevé depuis les traits bas et repoussants de Judas, jusqu'à la douceur angélique de saint Jean et à la divinité du Christ. Avant Léonard de Vinci, aucun artiste moderne n'avait exprimé cette gamme ascendante et descendante de la beauté dans la forme, en s'en servant comme du signe visible au moyen duquel se manifestent les traits de l'intelligence, les mouvements du cœur et l'élévation de l'âme. Le peintre du cénacle dut cette sublime combinaison à l'étude profonde qu'il fit de la nature, étude vers laquelle lui et ses prédécesseurs avaient été ramenés par la vue des ouvrages de l'antiquité, dont la recherche était la préoccupation habituelle de tous les grands esprits depuis deux siècles.

En 1499, lorsque cette imposante production fut terminée, le modèle de la statue équestre, à laquelle Léonard de Vinci avait travaillé avec tant d'ardeur, était encore sur les chantiers, et l'artiste allait reprendre cet autre grand ouvrage avec plus d'activité que jamais, lorsque des événements politiques de la plus haute importance arrêtèrent ses projets, forcèrent bientôt Léonard de quitter la Lombardie, et détruisirent l'Académie qu'il avait fondée à Milan.

A peine le tableau de la *Cène* était-il terminé, et Louis Sforza avait-il fait don d'une petite terre à Léonard, pour le récompenser de son travail, que le roi de France Louis XII, prétextant de ses droits sur le duché de Milan, en fit la conquête en vingt jours, et força son rival à prendre la fuite. Lorsque la ville fut au pouvoir du vainqueur, les Français et ceux des Milanais qui faisaient cause commune avec eux, témoignèrent leur mépris et leur haine envers le vaincu d'une manière peu honorable, en détruisant les objets d'art qui avaient appartenu à Sforza ou aux personnes qui le touchaient de près. Les ouvrages du grand Léonard de Vinci ne furent même pas épargnés, et cet artiste, qui était resté à Milan après la victoire, eut le chagrin de voir détruire les ornements et les peintures qu'il avait exécutés dans le palais du duc, d'assister à la démolition des écuries du palais de Galeas San-Severino, élevées sur ses dessins, et enfin d'être témoin des défis d'adresse que se faisaient les arbalétriers gascons amenés par Louis XII, lorsqu'ils prenaient le modèle de la statue équestre pour but de leurs traits.

On n'a guère de renseignements sur la vie privée et le caractère de Léonard de Vinci; mais les circonstances dans lesquelles il se trouva à Milan, lorsque Louis XII y entra en maître, peuvent jeter quelque jour sur la manière étrange avec laquelle cet homme considérait les événements de la vie. On sait déjà qu'il n'abandonna point Milan et ne suivit pas son protecteur dans l'exil. D'après des renseignements historiques et quelques notes recueillies dans les manuscrits de Léonard, il paraît que, séduit par l'idée de ne pas perdre le fruit des services qu'il avait rendus à ce pays d'adoption et où il possédait un bien, il se considéra comme devant toujours être l'artiste attaché au prince, quel qu'il fût, qui gouvernerait le duché, où il se flattait encore de faire fleurir les sciences et les arts. Mais son erreur à ce sujet ne fut pas de longue durée, et il ne se passa pas beaucoup de temps sans qu'il s'aperçût que Louis XII et les chevaliers français, qui se faisaient encore à cette époque un point d'honneur de ne pas savoir lire, l'ai-

deraient peu dans ses recherches scientifiques et dans ses entreprises d'art : tout l'argent superflu et même le nécessaire furent employés par les vainqueurs à donner des fêtes, des bals, des tournois; ce qui fit prendre à Léonard le parti d'aller porter ses talents ailleurs. Accompagné de son élève favori, Salaï, et de son ami, frère Pacciolo le mathématicien, il partit pour Florence, où les trois exilés s'établirent.

Soit par frivolité de caractère, comme quelques-uns le pensent, ou plutôt, comme je le crois, par l'effet d'un mépris philosophique des choses de la vie, causé chez lui par l'importance exclusive qu'il attachait à la recherche des vérités de tous genres, Léonard, dès qu'il fut établi en Toscane, reprit tout aussitôt le cours de ses études favorites alors, l'hydrostatique et la peinture. Pendant l'année 1500, il prit des mesures et calcula les moyens de rendre l'Arno navigable de Florence à Pise, projet auquel on fit peu d'attention alors, et qui ne reçut son exécution que deux siècles plus tard, sous la direction du savant Viviani. Mais malgré l'ardeur avec laquelle il poursuivait ces travaux purement scientifiques, ce fut vers cette même époque que ce génie si vaste et si flexible acheva les peintures les plus parfaites qui aient peut-être été produites par la main des hommes. Vers cette époque, il fit successivement le portrait de Ginevra d'Amerigo Benci, et celui si admirable de Lisa del Giocondo, dite la *Joconde*, auquel il consacra plus de trois ans de travail; et enfin sa composition de la Vierge avec sainte Anne, dont le Musée de Paris possède une si belle répétition peinte par Salaï, et sans doute dirigée et retouchée par le maître (1).

Mais arrêtons-nous quelque peu à cette époque de la vie de Léonard, lorsqu'il s'était acquis un si grand nom, quand il avait produit ses plus beaux ouvrages de peinture et qu'il pouvait être mis au nombre des plus grands savants de son siècle.

En remontant jusqu'à l'époque où le peintre qui devait produire la *Cène* et la *Joconde* écrivait à Louis Sforza : *Item, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit;* quand cet homme si simple et si fort fondait une Académie à Milan, élevait une statue colossale, cherchait les moyens de canaliser le Tésin, et travaillait avec ardeur à ses traités sur la perspective, la lumière et l'anatomie, deux enfants, destinés à devenir ses rivaux redoutables comme artistes, s'élevaient dans le silence. L'un, Raphaël Sanzio d'Urbin, s'échappait à peine de l'enfance, tandis que l'autre, Michel-Ange Buonarotti, déjà âgé de quinze ou seize ans, battant le pavé de Florence avec son ami Granacci, était introduit par lui dans les jardins de Saint-Marc, où Laurent le Magnifique avait rassemblé tout ce que l'on avait pu trouver de plus curieux et de plus beau des débris de la statuaire antique. Le prince citoyen, frappé des dispositions extraordinaires que son protégé montrait pour la sculpture, faisait naître toutes les occasions et fournissait tous les moyens propres à lui faire perfectionner son talent. L'art statuaire était déjà fort avancé, et les ouvrages des Pisani, de Brunellesco, de Donatello et de Ghiberti, en ramenant les études vers la nature et les ouvrages de l'antiquité, avaient déjà fait rejeter entièrement le style dit gothique. Michel-Ange n'en ressentit jamais l'influence; et ses premiers essais, au contraire, furent des copies et des inspirations de statues ou de bas-reliefs antiques, que Médicis avait mis à sa disposition. Bien plus, dès que son talent se fut formé, il se mit à faire des *pastiches* de statues antiques, avec lesquels il mettait les connaisseurs en défaut, en donnant une teinture à son marbre, en mutilant quelques parties de son ouvrage, qu'il avait même parfois la malice de faire enterrer pour qu'on ne l'obtînt qu'après les honneurs d'une fouille.

Ces supercheries, qui caractérisent l'époque, étaient fréquentes alors; et l'engouement que l'on avait pour tout ce qu'a produit l'antiquité, était tel, que l'on savait gré à un littérateur aussi bien qu'à un artiste, d'une contrefaçon de ce genre exécutée avec talent. Déjà Léon-Battista Alberti, architecte et écrivain, avait trompé et enchanté tout à la fois le monde savant, en publiant sa comédie du *Philodoxeos*, qu'il donna et que l'on prit pour une œuvre du poëte Lépidus; et Pomponio Leto contrefaisait des testaments, des actes de vente et des textes de lois antiques, que l'on prenait pour des originaux, à peu près dans le même temps que Michel-Ange fabriquait des Cupidons, des Bacchus et des Faunes antiques, pour meubler les galeries des amateurs.

Si jamais homme est né avec la faculté de faire vivre et palpiter le marbre, c'est à coup sûr Michel-Ange; toutefois, ses premières études durent influer sur le développement de sa manière naturellement grande et solennelle, et lui faire rejeter, dès ses premiers essais, les pratiques timides et mesquines des statuaires du Moyen-Age. Je le répète donc, il trouva l'art tout fait, et fut guidé dans ses premières études, tout à la fois par les productions de l'antiquité et par celles des artistes modernes qui, comme Donatello et Ghiberti, avaient élevé déjà la pratique de la statuaire très-haut.

Ce que l'on sait d'ailleurs de l'éducation de Michel-Ange, homme et artiste, explique on ne peut mieux la direction que prirent ses idées et ses talents. Elevé dans le palais même de Laurent de Médicis, où il était traité comme l'un de ses enfants, son esprit se forma dans la conversation des académiciens de Carregi, qui, comme le chanoine Marsile Ficin, dans son enthousiasme pour Platon, ne faisaient qu'un seul et même

(1) Le portrait de Ginevra Benci est celui connu en France sous le nom de *la belle Féronnière*: quant à celui de Lisa, *la Joconde*, c'est un des ornements du Musée royal de Paris que tout le monde connaît. Mais *la sainte Anne et la Vierge* est un tableau moins généralement connu, bien que ce soit un des chefs-d'œuvre de l'art. Sainte Anne assise tient la Vierge sur ses genoux. La Vierge mère considère avec joie et amour son divin enfant et le petit Saint-Jean jouant avec un agneau. C'est un chef-d'œuvre de grâce quant à l'expression, ainsi qu'à cause de la finesse du dessin et du modelé. On sait par Vasari que Léonard de Vinci ne fit que le dessin ou carton de cette belle composition, dont trois copies, peintes par les élèves de Léonard, se voient l'une à Florence, l'autre à Milan, la troisième à Paris. On croit que celle de Paris a été faite par Bernardino Luini; je penche à croire qu'elle est de Salaï. En tout cas il est impossible de s'imaginer que cet admirable chef-d'œuvre n'ait pas été fait sous les yeux du maître. Il y a une délicatesse de forme et d'expression dans la tête et dans le buste de la Vierge, qui décèle le travail d'un artiste hors de ligne. Si cet ouvrage est de Salaï ou de Luini, c'est alors une bien grande gloire pour Léonard d'avoir formé de tels élèves.

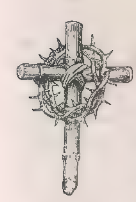
homme de ce philosophe et de Moïse, invoquaient la Vierge et les Muses simultanément, et confondaient souvent Mercure Trismégiste et Orphée avec Jésus-Christ. Le précepteur du fils de Laurent de Médicis, et, on peut le dire, du jeune Michel-Ange même, Ange Politien, faisait connaître à son élève les poëtes et la mythologie de l'antiquité. Cet homme spirituel, qui écrivait si élégamment en latin et en grec, qui s'occupait avec ardeur d'archéologie païenne, fournissait parfois des sujets au jeune statuaire, et parmi les premières compositions de Buonarotti, on cite et l'on conserve encore un bas-relief représentant le combat d'Hercule contre les Centaures, dont l'idée lui fut donnée par Ange Politien.

DELÉCLUZE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

NÉCROLOGIE.

M. Ferdinand Perrot.



M. Perrot, jeune peintre de marine, sur l'avenir duquel on pouvait placer de légitimes espérances, et dont le talent avait grandi en quelque sorte sous nos yeux, vient de mourir presque subitement à Saint-Pétersbourg, le 28 septembre dernier. M. Perrot n'avait pas encore trente-trois ans. Comme la plupart de nos jeunes artistes, il avait donné libre carrière à la fécondité de son imagination, à la facilité de son crayon, avant de songer à prendre rang parmi les maîtres de son art. Il avait composé à ses heures une foule de tableaux et de dessins, tous fort goûtés et accueillis avec empressement par ce public d'amateurs, auquel il faut sans cesse de la nouveauté et cette fraîcheur spirituelle et vive de la jeunesse. M. Perrot paya largement ce tribut qui épuise souvent du premier coup certaines natures; puis, quand le temps fut venu d'avoir une plus haute ambition, il jugea d'un coup d'œil ferme le fort et le faible de son talent, et se dit avec raison qu'il avait besoin de voyager pour voir et mieux dessiner la nature dans son immense variété; qu'une pratique trop constante épuiserait sa force avant qu'elle eût pris son développement. D'ailleurs, il ne figurait à Paris qu'en seconde ligne parmi les peintres de la mer, et quand même il se fût senti capable d'exécuter de grandes pages, il ne pouvait espérer d'en trouver l'occasion à Paris, où ces sortes de commandes étaient le privilége à peu près exclusif d'artistes plus connus et plus émérites que lui. Il prit donc un beau matin la ferme détermination de perfectionner ses études par les voyages, et d'aller chercher fortune dans un autre pays.

M. Perrot, précédé par sa réputation commencée, fut accueilli avec faveur à Saint-Pétersbourg, où il fut tout d'abord retenu par des travaux considérables et des promesses très-engageantes. Enfin, il s'était fixé dans cette ville depuis plus d'un an, sous les auspices de la famille impériale, qui le prenait sous sa protection immédiate. Tout en exécutant de grandes marines, où brillait un talent plus ferme et plus accompli, il avait dessiné et dédié à l'empereur Nicolas une suite de vues des ports de la Russie qui devait être lithographiée à Saint-Pétersbourg et à Paris. Déjà ce travail était très-avancé, et M. Perrot y avait mis toute l'ancienne habileté de son crayon, jointe à de hautes et sévères qualités qu'on ne lui connaissait pas encore; mais il ne s'était pas contenté de faire de grands progrès dans son art, il était, comme autrefois, cet homme d'un excellent cœur, d'un esprit droit, d'une affabilité charmante, que nous avions pu apprécier. Aussi, toute la colonie française de Saint-Pétersbourg l'aimait et l'estimait. La faveur impériale, d'un autre côté, lui avait ouvert un monde de relations très-belles et très-productives. M. Perrot regardait donc son avenir comme fixé, lorsqu'il apprit tout à coup que M. Gudin allait quitter Paris et venir lui faire concurrence, ou plutôt écraser sa réputation. En effet, M. Gudin arriva, et toutes les espérances de M. Perrot furent à l'instant détruites. Il abandonna ses travaux, et ne voulut en aucune manière engager la lutte avec un rival si redoutable. Sans doute M. Perrot s'exagéra les conséquences du malheur inattendu qui le frappait; M. Gudin se fût volontiers appliqué, nous aimons à le croire, à faire oublier à un jeune confrère les torts que pouvait lui causer sa présence. Mais le coup était porté sur l'amour-propre de l'artiste, il n'y eut pas moyen de lui faire envisager sa position autrement qu'il ne la voyait. Il avait hâte surtout de quitter Saint-Pétersbourg. Dans cette idée, il alla trouver M. Durand-Ruel, qui se disposait à revenir à Paris, et le chargea de retenir une place sur le bateau à vapeur. Mais à peine rentré chez lui, M. Perrot tomba gravement malade et mourut au bout de quelques jours. Ainsi, loin de nous, s'est éteint, au milieu des regrets de ses nouveaux amis, dans la force de son âge et de son talent, un artiste que nous aimions et qui était destiné à reprendre à Paris, au milieu de ses anciens camarades, la position qu'il avait perdue à Saint-Pétersbourg.



HORTENSE.



Ce récit est une confidence dont on ne connaît pas les personnages. Cette confidence est un drame sans actes aucuns, tout en émotions, en esquisses rapides. Çà et là, on y trouve ces lueurs tristes de la poésie de la vie, celle qui ressort du jeu des sentiments naturels et des conflits qui en arrêtent le développement. Être dramatique sans drame est assurément une difficulté. Est-elle vaincue partout? c'est ce que le lecteur dira. Nous ne notons que le but du pseudonyme si distingué, évident à travers ces petits tableaux tracés très-vite. C'est d'exposer les effets d'une sensibilité funeste, celle qu'exalte une raison trop sévère. On verra en quelques pages, dans quelle sorte de péril peuvent nous jeter des sentiments trop profonds, des méditations trop intimes et trop longues, une analyse trop poursuivie. Cette peinture, dont les couleurs sont toujours simples, est plusieurs fois très-expressive, et répète en somme une vieille chose : c'est que la réflexion a ses victimes, comme l'irréflexion ; c'est qu'il faut s'arrêter à une limite.





Je vais laisser ici une histoire de peu de pages, sans incidents extraordinaires, mais peut-être touchante : c'est la peinture de ce que sentit et souffrit dans ce monde une jeune femme que Dieu en a retirée. Elle était née avec une sensibilité trop active et avec trop d'entraînement pour les spéculations d'une raison sévère ; aussi n'eut-elle que peu d'illusions. — Cette faculté de sentir, de tout voir, altéra sa constitution. Elle mourut très-jeune, comme la sève trop ardente d'un arbuste, courant du tronc dans les branches, se tarit et meurt au moment où la principale tige embellit la terre.

Je n'ai donc que peu d'incidents à vous raconter ; ma tâche se borne à retracer quelques sentiments tendres et élevés, à esquisser une situation quelque temps heureuse, mais qui change bientôt et devient horrible.

Renfermé dans ces faits, ce récit ne peut être sans intérêt. Est-ce une illusion de ma part? — Cet intérêt, il est vrai, est concentré dans de petits détails ; — mais ces détails étaient caractéristiques, et puis ils sont aussi une manière de peindre. — Puissent-ils donner quelque gracieuse image de la créature dont je viens évoquer le souvenir ; — la trace de ses pas est effacée parmi nous, et il ne reste plus d'elle que des impressions qu'elle a éveillées chez quelques personnes dans un commerce journalier, que quelques mots sortis de son âme aimable et rêveuse. — Je ne puis retracer que ces impressions et ces paroles ; — le reste a péri dans ma mémoire.

Les premières années d'Hortense furent paisibles, mais non pas riantes et gaies ; leur cours aussi fut bien prompt, car elle entra fort jeune dans les années graves, et vit de bonne heure les choses avec une froide vérité. Cette faculté de sentir, d'apprécier vite et nettement, lui donna donc à dix-sept ans des notions positives, que l'on trouve rarement réunies, même dans le monde. — A ses yeux déjà une foule de choses s'étaient expliquées, et en général ces explications étaient assez tristes.

Les faits sociaux, envisagés des différents points de vue, parcourus par son esprit, devenaient identiques pour elle dans un jugement final. Elle eut dès lors bien moins d'espérances : — et il était pénible, bien pénible pour une jeune et belle personne d'atteindre ainsi, à la course, à une telle conclusion.

Le charme de sa figure se tirait surtout de l'expression fine et rêveuse des traits. — Ses yeux étaient pleins de feu, et ce feu était chaste ; sa figure était charmante et belle comme celle d'un ange affligé : — affliction qui, dans sa teinte pure, avait quelque chose du ciel ! — Un air de souffrance très-remarquable s'était arrêté sur ses joues et avait augmenté leur pâleur naturelle. — Sa taille était légère et fort mince. J'ai vu souvent une jolie fleur bleue qui la représente : — sa tige est souple, tenue, assez élevée, mais un peu penchée. Elle croît sur le bord des bois, dans les herbes fines et sur les flancs des chemins creux.

Mais, comme je vous l'ai dit, sa sensibilité était trop active ; — ce feu allait se consumer par degrés ; et cependant il était impossible qu'elle sentît plus faiblement, qu'elle ne vît pas de cette manière : — tout devait, en la touchant, ou l'élever ou l'abattre. — Recevait-elle un léger déplaisir, la mobilité de son imagination et la subtilité de son analyse le transformaient en une douleur par l'abus des inductions ou des scrupules les plus délicats. — Sa haute raison venait presque toujours aboutir à quelque vue froide et désolée.

Hortense avait des manières pleines de douceur, de grâce et de simplicité, de cette élégante simplicité qui résume les habitudes d'une noble nature bien cultivée. — Cette simplicité vous frappait ; vous étiez d'abord enchanté par là. — La regardiez-vous quelques instants, que ses joues ou pâlissaient davantage, ou se couvraient de feu ; alors une nouvelle expression d'inquiétude venait s'y fixer : c'était comme le fond d'une baie limpide que vous apercevez à la surface des eaux. — Au contraire, la laissiez-vous libre, livrée à ses décevantes rêveries, son maintien retrouvait aussitôt du calme et toute sa gracieuse modestie.

Je n'exagère rien : le goût embellissait ses vêtements comme il embellissait sa parole, sa parole persuasive et rapide. Hortense écoutait avec intérêt et savait vous faciliter une réponse ; mais vous ne pouviez pas lui répondre dans sa langue, avec ses accents. — Singulière organisation que sa perfection même venait agiter, fatiguer et comme briser, que sa sensibilité et sa pureté morale rendaient le jouet de tous les revirements de sa mobile pensée ! — En y réfléchissant aussi, Hortense avait quelquefois honte de ses peines imaginaires ; mais elle ne pouvait les arracher de sa tête.

Née avec un esprit distingué, elle l'orna de quelque instruction : ces études-là lui suffirent. La connaissance qu'elle eut ensuite des caractères, un goût vif pour l'observation, son tact exquis pour tout saisir et tout comprendre, varièrent avec rapidité ses idées sur le monde ; et tout ce qu'elle voulut étudier, elle le connut avec promptitude. — Son esprit était singulièrement apte à prendre un point de vue nouveau ; à considérer les faits les plus déliés, les plus fuyants, à les remuer jusqu'à ce qu'elle sût ce qu'ils étaient. — Un coup d'œil, un instant, lui suffisaient pour cela, et elle avait jugé.

Elle réfléchissait trop, mais jamais par goût ; on le remarquait à sa tristesse et à sa fatigue soudaine. — Lorsqu'elle pensait, vous voyiez son sang s'échauffer et colorer son visage ; la méditation jetait naturellement plus de clarté sur ses idées ; tous les traits de sa figure répondaient alors à ce travail intérieur, et peignaient le caractère et le mouvement de sa pensée ; tout s'y reflétait comme les objets de la nature se peignent au sein de belles eaux.

Lorsque j'eus le bonheur de la rencontrer pour la première fois, elle atteignait sa dix-septième année. — Notre attachement fut soudain et durable ; nous nous aimâmes d'abord avec toute la vivacité que donnent une âme naïve et un sang jeune ; nous nous donnâmes l'avenir et nous nous tînmes parole. Oh ! pourquoi la mort a-t-elle renfermé cet avenir dans quelques années courtes et tristes comme le sont les années agitées !

Ma rencontre avec Hortense et mon affection pour elle eurent ces commencements sympathiques et romanesques qui marquent souvent les unions fatales ; puisque vous l'avez désiré, je vais vous raconter ces commencements.

Dans les premiers instants d'une tiède soirée d'été, je me promenais sous les beaux arbres de Regent's-Park ; j'étais dans cette foule qui, durant deux heures, passe sans interruption le long des rangs de chaises adossées aux barrières de bois surmontées de fleurs. Comme la foule, j'allais et je revenais avec distraction sur mes pas, je suivais comme elle cette scène bruyante d'une grande allée remplie de promeneurs, où mille sensations vous touchent en passant, puis disparaissent ; quand je fus tout à coup enchanté par la tournure frêle et distinguée d'une jeune personne d'une charmante figure : elle était assise ; sa vue bouleversa mes idées, et une émotion singulière vint remplacer sur-le-champ l'indifférence que j'avais, à un haut degré, dans les flots bruissants du public ; je ne m'arrêtai pas ou peu. Cependant mon attendrissement fort bizarre fut aperçu, mais je passai vite ; quelques pas plus loin, il me parut continuer avec plus d'intensité ; alors mes lèvres, en souriant, laissèrent échapper quelques expressions de dédain : « Quelle faiblesse ! » Et je crus aussitôt que j'allais redevenir aussi fort, aussi calme que je l'étais un quart d'heure auparavant. — Erreur ! complète erreur ! — Cette indifférence, j'allais l'affecter, mais je ne l'avais plus.

Le sang, comme du feu, courait dans mes veines ; — je repassai devant les chaises pour revoir la jeune personne ; — je la revis, et me sentis aussi troublé que la première fois : elle-même rougit ; je m'éloignai de nouveau, laissant entre nous quelque distance. J'avais le visage couvert de sueur. Sur quoi, cette fois, appuyer ma pauvre raison ?—Pauvre, en effet, car que voulais-je ? — Poursuivre ce fantôme, mais il était insaisissable pour moi ; je ne voulais donc rien selon la raison, et je cédais simplement au prestige de traits qui me semblaient la contre-épreuve, l'identique ressemblance de celle que m'avaient donnée les songes de ma jeunesse. — Entraîné par une suite d'émotions dont je ne pénétrai aucune, car c'était là un de ces moments où l'on ne peut que sentir, je trouvai bien pénible d'avoir à me dire : « Celle qui charme tes regards n'est qu'un fantôme pour toi ; il va tourner la tête et glisser sous ces arbres, comme un songe, comme une idée heureuse qui nous vient pendant le sommeil ; — ce fantôme va rentrer dans la foule où l'on ne se retrouve plus. »

Cette pensée se précisa dans mon esprit ; je n'eus plus qu'elle ; j'essayai de l'éloigner, je ne pus pas.

La jeune fille était assise auprès d'une dame d'une figure pâle et noble. Un vieillard était à côté d'elles et paraissait les avoir accompagnées.

— A ce petit groupe vinrent se joindre plusieurs autres personnes et quelques jeunes femmes. De mon point de vue observateur je remarquai que c'étaient des amies.

La personne qui est le sujet de ces pages se distinguait, dans cette petite société, par l'extrême douceur de ses traits, par ces promptes attentions du regard qui marquent que l'esprit est présent à tout ce qui nous est dit. — Du li u où j'étais arrêté j'essayai de la juger : il devait y avoir quelque chose de doux et de poétique dans sa parole ; sa figure était pleine de beauté et de grâce ; les mouvements de son corps étaient vifs et remplis de charme et de pudeur ; sa tête ressortait avec une grâce infinie parmi celles qui l'entouraient : il y en avait pourtant de charmantes. — En la regardant on comprenait qu'il est facile, quand on est jeune, de tomber sous la puissance de ce sentiment orageux qui se joue de notre tranquillité.

Enfermé dans la foule, je ne portai plus mes yeux que sur ce coin de la scène ouverte de l'allée de Regent's-Park, et mes idées finirent par se mêler ; une demi-heure après, je ne m'expliquai plus mes sensations et laissai là l'observation, l'analyse des figures, et je me mis à penser et à regarder passivement les objets et les personnes. Pendant près d'une heure je passai et repassai ainsi sur mes premières impressions folles, sympathiques, exaltées, peu distinctes et fatiguées. — On causait dans le petit cercle. La conversation était légère, autant que j'en pus juger de loin, et sans plus de suite que n'en prennent ces entretiens d'un intérêt minime, sur un mot du monde, un travers, un détail de la mode, où la pensée de tous vit avec les expressions les plus fugitives de la langue, et où ce qui est dit à une minute d'intervalle est rarement lié. — Cette conversa-

tion était animée et devait avoir la mobilité, la variété, les contrastes piquants du spectacle qui était autour de nous ; quand le cercle se brisa, quand mes nouveaux amis (je nommerai désormais ainsi ceux dont je parle) se levèrent et quittèrent la place où ils étaient arrêtés, chassés par les ombres de la soirée qui s'étaient épaissies, je pus voir la taille de la jeune fille à la lueur que jetaient sur les allées les feux allumés sur la terrasse. Les charmes de sa taille, aperçue par moments, à travers quelques jets d'une lumière faible et sans cesse rompue, firent sur moi une impression qui compléta les précédentes et les rendit indéracinables. Je suivis un instant ce groupe d'amis ; mais quand les lumières qui éclairaient çà et là faiblement leur marche cessèrent, je les perdis dans l'obscurité : ils disparurent.

— Voilà ma scène des commencements : voilà les premiers motifs de notre sympathie.

— Quelques mois après, nous nous connûmes, je l'épousai, et nous allâmes vivre dans les bois, au milieu des sentiments les plus calmes et les plus détachés de la société.

— La petite famille d'Hortense s'éteignit peu de temps après son mariage ; son oncle, frère de son père, mourut ; — sa mère, dont la santé était perdue depuis longtemps, ne lui survécut que quelques semaines, et rendit la vie en bénissant d'autant plus vivement sa fille, qu'il lui semblait qu'elle lui léguait ses peines. En effet, Hortense n'était qu'une enfant offerte au sacrifice, une jeune femme sérieuse, qui devait manier sans aucune prudence l'arme terrible des sentiments profonds.— Vous vous figurez sa douleur à la mort de sa mère : Hortense ne put la surmonter qu'en en gardant des traces sur sa jolie figure : elle pâlit davantage.

L'AUTEUR DE TRIVELYAND ET DE JULIE NORVICH.

(La fin à un prochain numéro.)

ALBUM DE L'ARTISTE.

Vue de Subiaco.

SUBIACO est l'un des plus charmants pays du monde ; situé entre Rome et Florence, il est le théâtre favori des excursions des artistes, qui s'éprennent aisément de ces belles perspectives, de ces cimes neigeuses, de ces montées à pic, dont le soleil dore un des flancs, tandis que les ombres de la nuit s'épaississent sur l'autre ; c'est la contrée par excellence des oppositions vigoureuses, des constructions romantiques ; çà et là sur les flancs des coteaux, grimpent l'une sur l'autre, et s'étagent hardiment les villas italiennes aux terrasses fleuries et découpant la blancheur de leurs vases grecs sur l'azur foncé du ciel ; au sommet, suivant l'invariable loi des perspectives florentines, le campanile et la tour crénelée, les deux seuls représentants, encore debout sur leur base, de l'ère fervente et de l'ère belliqueuse ; puis, au pied, riantes et coquettes, les maisons basses, tapies sous les ombrages, les palazzine de marbre se mirant dans les eaux limpides des montagnes ; les groupes épars par les champs et le front hâlé par les brises africaines du milieu du jour ; plus l'on va, plus les maisons, affranchies de la double suprématie religieuse et militaire, s'éparpillent joyeusement, plus les casinos dégringolent lestement jusque sur les pentes les plus douces et les plus fleuries de la naissance des collines. On peut juger de la vérité de nos paroles par le paysage de M. William Wyld, que nous donnons aujourd'hui : l'horizon offre un vaste amphithéâtre où les bizarreries du terrain et les nappes capricieuses de la lumière se le disputent en grâce et en étrangeté, tandis que le premier plan solidement accusé décèle toute la vigueur et toute la puissance de la végétation italienne ; rien de plus heureux que l'agencement des lignes, et la disposition des masses d'arbres qui coupent çà et là la profondeur de la toile. M. William Wyld, tout en faisant preuve, dans son tableau, d'un talent réel de paysagiste, avait déjà su choisir, avec une rare adresse, ce qui est déjà presque la moitié du succès d'un paysage, quel qu'il soit, un site remarquable et qui ne pouvait manquer de sourire au public. Quant à M. Le Petit, à part quelques reproches de sécheresse, reproches bien difficiles à éviter dans la reproduction d'une peinture semblable, nous n'avons que des compliments à lui faire pour son exécution à la fois souple et solide.

THÉATRES.

OPÉRA-ITALIEN : Reprise *de la Cencrentola et de la Sonnanbula.*



L'Opéra-Italien continue le système qui lui est imposé par les circonstances. Il y a huit jours, on a repris la *Cenerentola.* A la représentation suivante, on reprenait la *Sonnanbula.* Le rôle de Cenerentola était chanté par madame Albertazzi, qui l'a rempli souvent et avec un succès qui est bien à elle, car il tient à la nature toute spéciale de son talent. Cette dame, dont l'extérieur est assez mélancolique, et qui semblerait surtout

Vue de Tabarie

[illegible]



propre à l'opéra seria, paraît pourtant forcée, dans les ouvrages de ce caractère, d'avoir recours à une lenteur que nous lui reprochons de temps à autre, et qu'elle regarde peut-être comme l'équivalent de la profondeur ; dans l'opéra bouffe, au contraire, elle renaît, sinon à la gaieté, qui n'est probablement pas son fait, du moins à la vivacité qui conviendrait tout aussi bien ailleurs, et nous éblouit souvent par des éclairs d'agilité et d'exécution. Que l'âme y soit pour quelque chose, nous l'ignorons, mais il n'en est pas moins vrai que madame Albertazzi est, à ses heures, une brillante cantatrice. C'est ce qui la rend remarquable, surtout au concert, où elle étale un luxe incroyable de fioritures, choisissant de la musique brillante d'abord, et bonne, si le hasard le veut. Elle est fort bien, à sa manière, dans la *Cenerentola*, quoiqu'on puisse préférer la couleur que donnaient à ce rôle, mesdames Malibran et Pauline Garcia.

Il faut dans cet ouvrage un prince Ramiro. Ce prince était jadis Rubini. C'est aujourd'hui à Mirate que sont échus les honneurs de l'altesse. Mirate fait tout ce qu'il peut pour avoir une voix et une méthode, ce qui n'empêchait pas, l'autre soir, quelques spectateurs étonnés de se dire : *Mirate, quel Mirate !* Tamburini et Lablache font toujours assaut de ces bouffonneries plus ou moins heureuses qu'ils ont déjà renouvelées plusieurs fois et qu'ils ne peuvent plus guère varier.

C'est Mario qui a pris encore le rôle de Rubini dans la *Sonnanbula*. Quand on ne le compare pas au grand artiste, ce jeune chanteur se trouve être, pour cet opéra, un sujet fort remarquable ; et même, si l'on ne peut chasser entièrement de son esprit cette comparaison qui se présente toujours, quoi qu'on fasse, le mérite de Mario n'en reste pas moins entier. C'est beaucoup pour lui de pouvoir dans des rôles de cette force, auprès de jouteurs plus âgés, mais vigoureux encore, tels que les artistes consommés qui l'entourent, fournir brillamment de la voix à toutes les exigences des situations diverses, nuancer savamment les ensembles qui sont sentis d'une manière parfaite, et charmer, dans les passages qui demandent de la grâce et de la sensibilité. Certainement la voix de Mario, douce, fraîche, flatteuse et employée avec art, compense amplement la *blancheur* qui la caractérise jusqu'à un certain point. Cette propriété spéciale devient, du reste, une heureuse qualité dans le rôle d'Elvino, auquel elle donne une teinte de candeur, de naïveté et de jeunesse, fort intéressante, et qui en fait pour ainsi dire un personnage nouveau. Mario fait chaque jour des progrès notables, et s'il peut, en prenant exemple sur lui-même, continuer à acquérir tout ce qu'il dépend de lui de s'approprier, il deviendra à son tour un modèle, un point de comparaison pour les ténors à venir.

N'oublions pas cette fois madame Persiani, dont nous n'avons pas parlé cette année, et qui est toujours la cantatrice la plus savante que nous ayons entendue depuis dix ans. Je ne connais rien de plus nouveau que le chant de cette habile virtuose.

Rubini se trouve donc remplacé en partie par Mario, qui va continuer en outre de chanter son ancien répertoire. Mais cela n'ajourne même pas la difficulté de remplacer Rubini dans les autres rôles, et Mario lui-même, les jours où celui-ci a besoin de se reposer. Le public peut bien vouloir un premier ténor deux ou trois fois par semaine, et bien que Mirate soit premier ténor à l'occasion, c'est un bonheur dont il faut user sobrement. Il est donc à croire que les débuts de Ronzi sont peu éloignés, car nous aimons à supposer les entrepreneurs trop experts pour se confier uniquement au hasard. Nous n'avons aucune inquiétude à cet égard, et nous croyons bien qu'on satisfera tout juste les exigences du public. Ces exigences, à vrai dire, ne sont pas grandes. Le public de l'Opéra Italien a de la raison plus que certaines gens raisonnables, comme tout le monde a plus d'esprit que Voltaire. Il s'est fait un but à sa portée, et ne trouve pas mauvais qu'on ne fasse rien pour dépasser ce but. Il aime à entendre chanter admirablement les quelques artistes d'élite qu'on a pu rassembler pour ses plaisirs. Il se plaint rarement de la monotonie du répertoire si reprochée par des gens qui ne vont pas au fond des choses. Il fait volontiers les frais de cette haute école de chant qu'il préfère à toute autre. On ne saurait nier que cette préférence ne soit implicitement injurieuse pour d'autres écoles, et plus encore, pour d'autres chanteurs. Mais la chose est ainsi, c'est un fait qu'il faut subir ; et nous autres qui voulons l'art sous toutes ses faces, dans toutes ses manifestations, dans sa variété infinie, nous serions mal venus à blâmer cette conviction exclusive. Quand on entend les *Puritani* exécutés comme ils le sont encore aujourd'hui, on est tout prêt à se convertir à cette hérésie.

La mode a sans doute quelque part dans la faveur qu'on accorde à ce théâtre. Après les amateurs du chant absolu, du chant quand même, viennent les gens qui suivent d'un peu loin ces enthousiastes, et trouvent agréable de passer leurs soirées dans une atmosphère de mélodie exquise et de bonne compagnie, et je ne sache pas que ce soit encore une préférence condamnable. Depuis que les défiances et les jalousies sociales, bien plus encore que les haines politiques, ont tué ce qu'on appelait autrefois la société, la salle de l'Opéra-Italien est devenue une sorte de salon neutre. Là, comme dans les redoutes des établissements thermaux, les supériorités de la veille, celles du jour et celles du lendemain consentent à se regarder sans trop de répugnance. En attendant, les gens à la mode qui tiennent à honneur de figurer dans ce cercle fournissent leur cotisation pour le soutien de l'école de chant italien. Ce sont de véritables actionnaires, qui, au point de vue du siècle, deviennent fort intéressants. Et nous souhaitons aux actionnaires de toute sorte, de placer toujours aussi agréablement leurs capitaux. C'est ce qui prouve que les entrepreneurs de ce théâtre ne doivent pas être embarrassés d'un public aussi bénévole.

L'espace nous manque pour le compte-rendu de la *Main de Fer*, opéra-comique en trois actes, dont la première représentation a eu lieu cette semaine au théâtre Favart. Le poëme, qui est de MM. Scribe et de Leuven, a provoqué la sévérité d'une partie du public. La partition, qui est une des plus importantes de M. Adolphe Adam, mérite qu'on fasse grâce au poëme, quel qu'il soit

A. SPECHT.

COMÉDIE-FRANÇAISE : *La Jeunesse du Cid.*

E Théâtre-Français a repris *la Fille du Cid*, de M. Casimir Delavigne, et il a bien fait. Cette pièce, donnée d'abord par l'auteur au théâtre de la Renaissance, qu'elle eût sauvé, si ce malheureux théâtre eût pu être sauvé, revenait de droit à la Comédie-Française. Sagesse d'action, pureté de style, exacte observation des convenances dramatiques, tout concourait à la rattacher au répertoire de la rue de Richelieu. C'était une rude tâche que s'imposait l'auteur de continuer Corneille et de lutter avec ces romanceros si pleins d'une mélancolique et chevaleresque grandeur. M. Casimir Delavigne est sorti victorieux de cette difficile entreprise. Si ses personnages manquent quelquefois de relief et de vie, si l'intrigue n'est pas toujours d'une haute originalité, on ne saurait nier qu'il ne se soit quelquefois élevé jusqu'aux plus hautes inspirations de l'épopée. Il a su faire passer dans ses vers une certaine emphase castillane qui convient essentiellement au sujet. Nous ne prétendons point refaire à nouveau l'analyse détaillée d'une pièce dont nous avons rendu compte il y a dix-huit mois; nous nous bornerons à donner quelques détails sur l'exécution. *La Fille du Cid*, on devait s'y attendre, car on sait le respect reconnaissant que MM. les comédiens ordinaires du roi professent pour M. Casimir Delavigne, a été jouée avec un ensemble qu'on ne trouve qu'au Théâtre-Français. Guyon (le Cid), qui a créé ce rôle au théâtre de la Renaissance, était magnifiquement costumé ; sa belle tête, sa haute taille ne nuisaient en rien aux excellentes qualités que nous avons signalées plusieurs fois chez lui ; Ligier, en acceptant le rôle secondaire de Fanès, a fait preuve d'autant de bonne volonté que de talent ; Beauvallet a déployé beaucoup d'intelligence et de force dans le personnage de Ben-Saïd ; Firmin a été, comme toujours, un acteur chaleureux, intelligent, complet ; et mademoiselle Guyon elle-même, la belle et charmante fille du Cid, a reçu autant de bravos pour son talent que pour ses beaux yeux ; ce qui n'est pas peu dire !

VAUDEVILLE : *Trois OEufs dans un panier. — Zizine*

Trois œufs dans un panier : ainsi le veut, avec le proverbe, le spirituel M. de Longpré ; et, ma foi ! les œufs sont de taille et le panier aussi, comme vous allez voir. Autour d'une gracieuse et sémillante baronne de l'ancien temps papillonnent de beaux et élégants seigneurs tels que M. de Cambolas, colonel des dragons de la reine, et M. le marquis Ulrich, l'un des meilleurs danseurs du régiment. C'est le règne des cotillons et des robes à paniers, mais il n'est pas question de la toilette de madame la baronne ; fi donc ! M. de Longpré est un vaudevilliste moral. Le sous-lieutenant, qui file tout doucement le parfait amour avec la grande dame, a forcé ses arrêts, un jour de bal, et tombe brusquement aux pieds de sa belle, à laquelle il n'a garde d'épargner la déclaration accoutumée. On annonce le colonel ; Ulrich s'enfonce dans une vaste corbeille, qui gît là dans un coin du salon ; et d'un ! Un peu plus tard survient le mari jaloux, et c'est au tour du colonel de se réfugier dans ce boudoir d'un nouveau genre, dont le leste marquis s'est échappé pour courir dans la chambre de la baronne ; et de deux ! Le baron raconte à sa femme comment il a appris que le brillant Ulrich passait agréablement le temps de ses arrêts auprès de madame la colonelle des dragons de la reine. Alors le marquis reparaît pour détromper son supérieur, qui a tout entendu du fond de sa cachette ; il se fait passer hardiment pour sa propre sœur sous des vêtements militaires ; il débite au baron une plaisante histoire qui n'est autre que la sienne, obtient son pardon du colonel, agace le mari et le rend amoureux. Puis M. de Cambolas et lui trament, pour enfermer à son tour le baron dans la corbeille, un petit complot qui réussit à merveille ; et de trois ! Mais la baronne a tout écouté ; les privautés du marquis avec la soubrette ont étouffé sa passion naissante, et au moyen de ce bienheureux panier, qui joue le plus grand rôle dans la pièce, elle mystifie élégamment les trois gentilshommes ; le colonel et Ulrich, conviés tous deux à un mystérieux rendez-vous, se jettent à genoux l'un en face de l'autre et se serrent fort amoureusement les mains ; le mari apparaît du fond de sa corbeille honteux et confus, car il espérait suppléer M. de Cambolas dans un galant tête-à-tête avec la prétendue sœur d'Ulrich. Donc on baise la main de la malicieuse baronne, et on s'en va chacun de son côté. La morale est fort édifiante à coup sûr ; il y a même là de fort jolis mots et des scènes vraiment comiques ; Bardou joue avec verve le rôle du baron, et Mme Brohan, avec une grâce infinie, celui de sa femme ; mais la métamorphose féminine du sous-lieutenant est un moyen usé et fort invraisemblable dans l'espèce, M. de Longpré avait assez d'esprit pour trouver mieux. Ajoutons que ses personnages parlent un langage de très-bonne compagnie, mais qu'ils poussent trop loin la charge et la grosse gaieté. La pièce a pourtant réussi sans la moindre hésitation.

Après *Trois OEufs dans un panier* est venu le tour de *Zizine*, un malheureux vaudeville en quatre actes extrait de l'un des romans de M. Paul de Kock, la plus vulgaire et la plus maussade des histoires. Zizine est la fille d'une demoiselle bien née qui a été séduite par l'un des bâtards de don Juan, abandonnée par lui, et qui est morte dans la plus affreuse misère. Recueillie par un porteur d'eau compatissant, la jeune orpheline l'aime d'un amour filial, l'aide de son travail, charme, par la délicatesse de ses soins, les ennuis d'une longue maladie ; mais le repos forcé a épuisé les maigres ressources du pauvre homme ; le propriétaire impitoyable lui a donné congé ; que va-t-il devenir? Un inconnu se présente ; il est touché du sort de Zizine ; il s'intéresse au récit de ses malheurs et lui donne sa bourse. Or, ce monsieur est tout simplement le père de la demoiselle séduite ; il est, depuis seize ans, en quête de son infortunée fille ; il la cherche par voies et par chemins, dans les loges de portier et dans les appartements à louer ; il reconnaît Zizine pour son sang et tombe dans ses bras, à la grande satisfaction de l'honnête porteur d'eau. Cette intrigue banale se complique d'un étourdissant charivari, de l'intervention d'un ennuyeux bavard qui porte le nom harmonieux de Vadevant, d'un duel assez innocent avec le séducteur, et des lazzis grossiers d'un vieux concierge intéressé et grongon.

La pièce se termine par une réconciliation générale, dont n'est pas même exclu le Lovelace, désormais revenu de ses erreurs passées. On a nommé MM. Varin et Paul de Kock.

PALAIS-ROYAL : *Les Wilis.* — *Le Caporal et la Payse.*

Que vous dire des Wilis de M. Jules Cordier, si vous avez vu le ballet de MM. Théophile Gautier et Saint-Georges? Seulement Mme Dupuis remplace la Carlotta, et ainsi du reste. M. Jules Cordier est un esprit fin et délicat qui, fît-il encore beaucoup de vaudevilles comme celui-ci, ne nous ferait pas oublier pour cela sa jolie pièce de *Clémentine* donnée au même théâtre, il y a quelques années. Mais, par le ciel! c'est jouer de malheur, quand la scène muette est si élégante, d'arriver à rendre si ennuyeuse la même scène dialoguée. Les Wilis ont une popularité de fraîche date qu'il est bon de constater pour les philologues futurs. Elles contiennent agréablement la *peri,* cette invention orientale de M. Hugo, et qui a succédé à la fée du Moyen-Age. M. Cordier a fait tout simplement de sa Wili une coquette de coulisses. Ladite coquette, accompagnée d'un père fort ridicule, s'introduit dans une communauté de Frères Moraves, où elle met tout sens dessus dessous; elle fait danser ses compagnes et séduit le supérieur Colombus, qui n'est rien moins que son cousin. On la prend pour une Wili, et grâce à la pochette de son père, maître de danse je ne sais où, toute la grave assistance se livre à mille singeries très-peu gaies, et se met à valser comme on valse au théâtre du Palais-Royal; quant à Colombus, il quitte ses fonctions de Frère Morave, chasseur de grenouilles, pour épouser sa cousine.

Ce vaudeville n'est ni amusant, ni élégant. M. Cordier a sacrifié au lieu, et il a été mal inspiré. Il a parlé de sueur qui dégouline et de kirch qui ravigote. C'est là du mauvais français et du mauvais goût.

— Ceci est une bouffonnerie très-gaie, très-spirituelle et très-amusante. M. Poupelard, employé je ne sais où, a une servante, Artémise, à laquelle il fait les yeux doux, au nez, et l'on pourrait presque dire à la barbe de sa femme. Or, ladite Artémise, peu vertueuse de sa nature, mais portée vers les beaux garçons, bien plutôt que vers son énorme et informe patron, lui préfère, et de beaucoup, un galant caporal de son pays, du nom martyrologique d'Exupère : voici donc déjà deux soupirants qui se disputent ses bonnes grâces. Or, en vertu de la loi du talion, tandis que M. Poupelard tente des équipées extra-conjugales, un sien voisin, M. Jonquille, parfumeur de son état, serre de près le cœur de l'infortunée Mme Poupelard. Pots de pommade, tendres billets, soupirs passionnés, il met tout en jeu pour séduire l'incorruptible femme de quarante ans; enfin, trouvant qu'il y a assez longtemps qu'il déploie la stratégie savante des petits soins, il remet à Artémise un billet pour sa maîtresse, en même temps qu'il lui donne pour elle-même deux places au théâtre du Vaudeville. M. et Mme Poupelard vont en soirée; mais, prévenue par la lettre de M. Jonquille, Mme Poupelard rentrera de bonne heure, et, en l'absence de la cuisinière, M. Jonquille pourra parler tout à son aise de son amour. Or, à peine les deux époux sont-ils sortis, après avoir bien recommandé à Artémise de veiller sur les enfants, qu'arrive Exupère, radieux, goguenard, affamé; Artémise aime bien son *pays,* mais la curiosité lui fait préférer encore le spectacle, et tandis qu'elle va se pâmer aux infortunes d'Arnal, Exupère, qui croit qu'elle est allée lui acheter de la dinde farcie chez le charcutier voisin, garde les enfants; c'est ici que les infortunes d'Exupère sont au comble. Les marmots crient : l'un demande à teter, l'autre réclame autre chose de plus scabreux encore. Le caporal, éperdu, donne du vin à un poupard de huit mois, et le fouet à l'autre; enfin le quiproquo va crescendo, et de la manière la plus bouffonne, jusqu'au dénoûment, où la vertu triomphe, le vice est mystifié, et où Exupère épouse en légitime mariage son Artémise.

Ravel est délicieux de naturel et de comique dans cette petite pièce de MM. Varin et Paul de Kock; Grassot, Sainville et Mmes Moutin et Leménil le secondent à ravir.

NOUVELLES D'ART.

M. Dumont et M. Frédéric de Mercey. — M. Cornu. — M. Raverat. — Médailles de l'exposition de Boulogne-sur-Mer. — Banquet offert à M. Lanoue.



MONSIEUR Dumont, chef du bureau des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, vient d'être admis à faire valoir ses droits à la retraite. C'est là, sans doute, une triste nouvelle à donner aux artistes envers lesquels M. Dumont s'était toujours montré si plein de bienveillance et d'équité, et dont il avait su, chose rare dans une position aussi délicate et aussi difficile que celle-ci, conquérir et mériter toutes les sympathies. Quoique soudaine et imprévue, cette mesure, à laquelle nul ne s'attendait, pas même M. Dumont, n'a cependant rien de désobligeant pour celui qui en est l'objet. M. Dumont n'a été mis à la retraite que parce qu'il y avait droit, et que d'ailleurs il était pourvu, depuis environ cinq ans, d'une position éminente qu'il doit à son mérite et aux suffrages des professeurs de l'école des Beaux-Arts. Nommé, en 1836, à la place de secrétaire perpétuel de l'école des Beaux-Arts, que la mort de M. Mérimée venait de laisser vacante, M. Dumont, par un redoublement de zèle et d'activité, avait trouvé le moyen de conduire jusqu'à ce jour, en même temps et également bien, les affaires du ministère et les affaires de l'école : nul ne se plaignait du cumul, pas même M. le ministre de l'intérieur, qui, pour y mettre un terme, a attendu, comme nous vous le disions tout à l'heure, que M. Dumont ait eu ses trente ans de services : déjà, par estime autant que par reconnaissance, l'Institut avait appelé M. Dumont à succéder à M. le marquis de Pastoret, en qualité d'académicien libre; aujourd'hui, en apprenant la mise à la retraite de M. Dumont, l'Institut tout entier, comme presque tous les artistes, voulait solliciter de M. le ministre la révocation de cette mesure. Or, en homme fort judicieux, M. Du-

mont s'est bien vite empressé d'arrêter toutes ces démonstrations. A la première nouvelle de ce qui se passait, il a remercié tout son monde, s'efforçant à grand'peine de faire entendre à chacun que sa mise à la retraite était chose toute naturelle ; que plus que personne il devait bien s'y attendre lui-même ; que son successeur était un homme de mérite, et que, quant à lui, il s'efforcerait de justifier, comme secrétaire de l'école, cette dernière preuve de la sympathie de ses collègues. Disons-le cependant, M. Dumont n'a pas quitté le ministère sans emporter les regrets de M. le ministre et de M. le directeur des Beaux-Arts ; l'un et l'autre les lui ont exprimés à plusieurs reprises, et M. Duchâtel lui-même, de son propre mouvement, et comme témoignage de la haute estime qu'il avait de M. Dumont, l'a fait nommer officier de la Légion d'honneur.

Ce qui nous a tout d'abord frappé dans la nomination de M. Frédéric de Mercey, c'est que la *Revue des Deux-Mondes* allait perdre un de ses meilleurs et de ses plus assidus rédacteurs, et nous-mêmes, un artiste dont nous avions eu si souvent à faire l'éloge. Nous n'avons pas l'honneur de connaître personnellement M. de Mercey : nous ignorons à quel point il possède les talents d'un administrateur; mais en attendant que nous puissions le juger par ses œuvres, nous enregistrerons volontiers ici tout le bien que nous en avons entendu dire. — Puisque M. Dumont devait être mis à la retraite, nous ne pouvons qu'applaudir au choix de M. Duchâtel.

—On arrange tant bien que mal l'église Saint-Louis d'Antin. MM. Signol, Cornu et Bezard ont porté là leur talent. Nous avons vu d'abord les six apôtres de M. Cornu, qui a fini son œuvre avant MM. Signol et Bezard. Jusqu'ici M. Cornu n'avait guère peint que des portraits très-remarquables. Le portrait est une étude souvent heureuse qui apprend la patience, et la patience vaut presque le feu du pinceau. Le premier apôtre de la galerie de ce peintre a bien la gravité austère du premier âge chrétien. Le second a bien du mérite, mais il nous plaît moins ; c'est la faute du saint, et non du peintre. Le troisième est d'une douceur austère et humaine qui fait bien aimer le premier évêque de Jérusalem. Le saint Philippe est d'une belle simplicité et d'une grande sagesse. Le saint Jean est pour nous le plus aimable. M. Cornu a bien retrouvé cette douce et triste expression qui semble un souvenir de l'amour du monde perdu dans l'amour du ciel. Le saint Paul est d'une belle tournure ; c'est bien là le véritable fondateur du christianisme, ce grand apôtre sans qui Jésus serait un Dieu oublié. On a souvent regretté de ne plus voir faire de peinture murale ; ce n'est pas l'artiste, mais le mur qui manque. M. Cornu a donné sur les murs de Saint-Louis d'Antin une nouvelle preuve de son talent souple et sérieux. Ses têtes ont tour à tour de la simplicité, de l'énergie, de l'austérité ou de la douceur ; les costumes rappellent heureusement les couleurs symboliques; la couleur est d'un bon effet. Il est fâcheux que ces saints soient mal encadrés, mais c'est plutôt la faute de l'église que du nouvel architecte. Espérons que M. Signol sera plus heureux et mieux avisé à Saint-Louis d'Antin qu'à la Madeleine.

— M. Raverat vient d'envoyer en Belgique un tableau de chevalet représentant une *Baigneuse*, qui lui avait été commandé, lors de son voyage en ce pays, par M. de Reume, amateur distingué de la ville de Liége. M. de Reume a été si satisfait de l'exécution, qu'il s'est empressé de commander un second ouvrage à son auteur.

— La Société des Amis des Arts de Boulogne-sur-Mer vient de terminer dignement, par une séance publique, sa troisième exposition bisannuelle. Cette solennité que présidait M. Al. Adam, maire de Boulogne, et M. de Mentque, sous-préfet, a été, pour les artistes et les membres de la Société, une véritable fête de famille. Après un discours fort remarquable de M. Hédouin, secrétaire de la Société, M. de Rimequesent, son président titulaire, a procédé au tirage des tableaux acquis par le Comité, et ensuite à la distribution des médailles décernées. Mais d'abord, il a cru devoir exprimer à M. Lehoc, qui, à lui seul, a pris ou placé treize cents actions, et acquis pour son compte particulier plusieurs tableaux, au nombre desquels figure la *sainte Cécile*, de notre collaborateur Jules Varnier, lui exprimer, disons-nous, toute la reconnaissance de ses collègues. Au nombre des médaillistes, nous avons remarqué MM. Géniole, Leullier, Edmond Hédouin, Isaac Olivier, Hostein, et Mlles Arson, Colin, Irma Martin, Louise Delacroix, et Adèle Ferrand. Nous regrettons seulement de ne pas voir figurer, parmi ces noms, celui de M. Lépaulle, qui avait envoyé à l'exposition de Boulogne quatre tableaux : la *Bacchante surprise par un Satyre*, un *petit Cheval de course*, *Miranda* et la *Rêverie*. Ces toiles cependant avaient paru assez fixer l'attention des amateurs de Boulogne, pour nous faire présumer que M. Lépaulle serait aussi heureux dans cette dernière ville qu'il l'avait été à Rouen, en recevant également une médaille d'or. Mais ce n'est qu'un ajournement à l'année prochaine.

— Lundi dernier, 25 octobre, tous les artistes de Versailles s'étaient réunis pour offrir un banquet d'adieu à leur jeune compatriote, M. Lanoue, qui vient d'obtenir, pour le paysage, le grand prix de Rome. Une souscription, improvisée par les amis et les condisciples du lauréat, avait porté à soixante-dix le nombre des convives. M. le préfet de Seine-et-Oise avait accepté la présidence de cette charmante et cordiale solennité, où figuraient M. de Remilly, maire de Versailles et député, le colonel Michel, MM. Horace Vernet, Bigand, Lépaulle, Lepoittevin, Waschmut, Horeau, Douchin, Bourbier, Fasman, le jeune M. Lambinet, qui avait concouru avec M. Lanoue et d'autres artistes, enfin l'heureuse famille du lauréat. — M. le préfet a prononcé un petit discours, dans lequel, après avoir donné les éloges les plus affectueux au jeune artiste, qui par son caractère et son talent avait eu le bonheur de se concilier de si honorables sympathies, il s'est engagé à faire tout ce qui dépendrait de lui pour encourager dans leurs succès les enfants de Versailles. M. Horace Vernet, ce cœur chaud et généreux, a manifesté en peu de mots l'admiration sincère que lui inspiraient les ouvrages de nos jeunes artistes. — M. de Remilly a prononcé aussi quelques paroles bienveillantes.—M. Lanoue, les larmes aux yeux et vivement touché de ces témoignages d'intérêt, a remercié les convives de l'honneur précoce qu'ils lui décernaient, et a déclaré qu'il ne pourrait prouver sa reconnaissance à ses amis, qu'en répondant à leur bienveillance par des travaux dignes de leurs encouragements et par des succès dont il leur devrait l'hommage.

CONCOURS

POUR LE

MONUMENT DE NAPOLÉON.



On a renouvelé ces jours derniers, à propos du concours pour le monument de Napoléon, toutes les accusations banales dont nous avons fait justice plusieurs fois. On persiste à s'imaginer que ce n'est point là une lutte sérieuse; que l'on a voulu, par un vain simulacre de concurrence, en imposer au public et prévenir les criailleries des journaux; que l'exécution a été déjà solennellement promise à un artiste en faveur. On rappelle, à l'appui de ces assertions malveillantes, le peu de temps accordé aux concurrents, comme s'il n'avait pas suffi d'un délai de quatre à cinq mois pour une étude de ce genre, dont le principal mérite consiste dans la poésie et l'originalité de l'idée; on ajoute le refus d'abord formulé de s'expliquer sur la convenance d'une exposition, et le silence gardé depuis sur la nécessité d'une commission compétente et éclairée pour juger les œuvres présentées en réponse à l'invitation ministérielle. Le grief allégué au sujet de la convenance d'une publicité sans entraves n'existe plus à cette heure, puisque M. le ministre, qui avait craint l'insuffisance du résultat de l'appel fait aux artistes, s'est empressé de faire ouvrir les portes du Palais des Beaux-Arts, dès qu'il a pu s'assurer par lui-même que, si la majorité n'avait pas satisfait à l'attente, il restait néanmoins assez de projets remarquables pour les livrer à l'appréciation désintéressée des masses. Quant au mode de jugement et à la nomination d'un jury, on voudra bien le reconnaître, ce ne sont point là de ces mesures qui s'improvisent en un jour, et M. le comte Duchâtel a été fort bien avisé, ce nous semble, de se refuser à prendre un engagement formel, car, s'il se décidait pour l'affirmative, on ne manquerait pas de demander tout aussitôt les noms des juges, et s'il n'avait pas de liste à offrir, on recommencerait sans nul doute les mêmes déclamations partiales et furibondes que par le passé; dans cette alternative, mieux vaut subir l'inculpation tout entière et garder sa pleine liberté d'action. M. le ministre de l'intérieur a l'intention ferme et loyale de s'éclairer par l'avis des hommes spéciaux et l'intervention des gens de goût; il a trop d'intérêt à une solution heureuse pour ne pas désirer que l'arrêt à venir soit accompagné de toutes les garanties possibles, et la maxime vulgaire de l'oubli des paroles et de la perpétuité des faits trouve ici une application directe, en ce que, le granit, le marbre ou le bronze lui reprocheraient sans fin, en cas d'insuccès, son erreur volontaire.

Mais ce n'est pas tout, et le parti pris de certains journaux va plus loin encore. On s'élève tout à la fois contre M. le ministre de l'intérieur et contre M. le directeur des Beaux-Arts, qui ont émis, dit-on, une opinion favorable au système des cryptes. On prétend qu'ils ont favorisé un artiste éminent de leurs inspirations secrètes, et que son projet d'église souterraine n'a pas d'autre motif que cet encouragement confidentiel. Quand la supposition serait fondée, qu'en résulterait-il? Que M. le comte Duchâtel et M. Cavé aient exprimé une préférence par-devant l'architecte dont il s'agit, peu vous importe; nous ne voyons là rien que de très-légitime et de très-naturel, tout comme il n'y aurait aucun inconvénient à ce que d'autres employés de la direction des Beaux-Arts se fussent prononcés pour le tombeau extérieur sous le dôme ou pour le monument adossé. Si M. le comte Duchâtel et M. Cavé ont pris parti pour la crypte, ils n'ont fait qu'user de leur droit d'hommes privés, et, à ce titre, on aurait fort mauvaise grâce à leur infliger un blâme sans cause; c'est une opinion toute personnelle dont il est également permis de faire son profit ou de ne point tenir compte, et nous n'avons pas vu là matière à de bien graves récriminations. Le programme dont on a, bien à tort, désapprouvé le vague salutaire, n'a fixé que deux conditions essentielles, l'obligation de ne pas sortir de l'église des Invalides et le maximum du crédit; hors de là plus rien n'a de caractère officiel, et les artistes, à l'imagination desquels on en appelait, ont eu toute liberté pour la forme, l'emplacement et la disposition de leurs projets. La meilleure preuve de cette affirmation, c'est que M. Visconti n'est pas le seul auquel ait souri l'idée d'une crypte, et qu'il a été suivi dans cette voie par M. Isabelle et par M. Victor Baltard. Après tout, la pensée d'une chapelle souterraine, à ne la considérer qu'en elle-même et en dehors des difficultés de l'exécution, n'est pas des moins heureuses; nous concevons à merveille que ces trois artistes aient ainsi cherché à éluder la grande difficulté de relier le monument de Napoléon au reste de l'édifice, et si nous avions un reproche à leur adresser, ce serait uniquement de n'avoir pas songé à la modeste limite des sommes al-

louées. Et qu'on ne se hâte point de nous considérer comme ayant adhéré, en thèse absolue, au chiffre légal de 500,000 francs ; si nous insistons aujourd'hui sur la nécessité de se maintenir en deçà des bornes législativement posées, c'est que nous croyons sincèrement au respect de la loi et à l'inconvénient des tolérances qui provoquent les fâcheuses insinuations de la critique. Nous le dirons encore, au risque de nous répéter, c'est trop peu d'une allocation de 500,000 francs pour les travaux préparatoires et la réalisation d'une œuvre de si haute importance ; nous aurions mieux aimé que la nation n'eût pas affecté une sorte de lésinerie dans cet acte de munificence si éminemment populaire, qu'on eût consacré à la mémoire du grand homme un temple spécial, et, dans ce cas, un crédit de deux ou trois millions ne nous eût point semblé une exagération cruelle. Maintenant encore, et ce n'est ici qu'un vœu formulé au hasard, nous serions fort aises qu'on annulât le concours actuel, qu'il fût fait une nouvelle proposition aux Chambres, avec un rapport motivé, et qu'il fût publié un second appel aux artistes dans des termes moins économiques et plus dignes : peut-être serait-ce le seul moyen d'apaiser toutes les plaintes et d'obtenir pour Napoléon un tombeau proportionnel à la gloire de son nom et à son immense valeur historique. Mais jusque-là, qu'on le sache bien, rien ne pourrait autoriser les concurrents à sauter à pieds joints sur les conditions rigoureusement imposées.

Parmi les exposants, nous l'avons déjà dit, il en est beaucoup qui ne se sont guère préoccupés des exigences de la destination, qui n'ont vu dans le concours napoléonien qu'une brillante occasion de faire preuve de talent et acte de présence, qui n'ont jamais songé à la possibilité de figurer sur la liste des prétendants sérieux ; nous n'aurons donc à compter avec eux qu'au point de vue abstrait du mérite artistique de leurs compositions. Quant à ceux qui ont essayé de répondre pleinement à toutes les convenances du monument, les mieux inspirés, à notre avis, ont été MM. Labrouste, Duban et de Triqueti. Le système des cryptes ne nous paraît point admissible, vu l'exiguité du crédit : c'est exclure d'un mot MM. Victor Baltard, Isabelle et Visconti. Le projet de M. Baltard prend naissance au milieu de la cour royale sous le piédestal d'une statue équestre assez faible de pensée et d'exécution. Une galerie souterraine mène de ce point au tombeau impérial ; elle est sans ornements et d'une nudité extrême ; mais la salle circulaire, où reposent les cendres du grand homme, est d'un beau caractère ; le sarcophage, qui serait en granit égyptien, offre un aspect grandiose et d'une majestueuse simplicité ; on aperçoit sur le mur des figures en mosaïque, entremêlées de palmes vertes et se tenant toutes par la main, qui représentent les principales villes de France venues pour rendre hommage à la mémoire de l'empereur : c'est là une belle et imposante décoration ; au-dessus de la crypte et sur l'emplacement du dôme s'élève un second sarcophage en bronze doré surmonté de la statue couchée de Napoléon, et dont la petitesse n'est point en harmonie avec l'immensité de l'édifice. M. Baltard a compris la nécessité de ne pas dépasser les bornes du crédit alloué ; dans le devis qui accompagne son projet, il consent, s'il y a lieu, au sacrifice de sa statue équestre, et recule l'entrée de sa chapelle souterraine jusqu'à la porte de l'église apparente, où l'on ouvrirait alors des escaliers latéraux ; mais le Napoléon à cheval fait partie intégrante de son monument ; il en est, selon nous, le complément indispensable, et sa suppression réduirait la sépulture impériale aux maigres proportions d'un caveau de famille. L'œuvre de M. Isabelle est plus riche et partant moins susceptible d'exécution, bien qu'elle s'arrête aussi aux portes du temple extérieur ; le tumulus esquissé sous le dôme manque de noblesse et de goût avec ses groupes de drapeaux entourés de figures ; l'auteur a indiqué la statue équestre et le prolongement de sa galerie jusqu'au beau milieu de la cour d'honneur, mais il a redouté l'excès de la dépense et il est resté timidement en chemin. Tels n'ont pas été les scrupules de M. Visconti, dont la composition présente un vaste développement depuis la statue équestre de l'Empereur, en bronze, qui se montre au centre de la cour, vêtue du *paludamentum*, le sceptre en main et posée sur un piédestal en granit de Corse, jusqu'à la crypte pratiquée sous le dôme. La galerie, pavée dans toute sa longueur de marbre en compartiments et divisée en trois sections, contient d'abord des tables en bronze placées dans des arcades et rappelant les fastes militaires de la République et de l'Empire, puis les tombeaux des gouverneurs des Invalides entre lesquels seraient élevés des candélabres en bronze, enfin des bas-reliefs et des symboles résumant les fastes civils et les bienfaits du règne de Napoléon. Le sarcophage se compose de deux blocs de granit superposés, dont l'effet nous a semblé mesquin et sans ampleur ; il est entouré d'une colonnade en style byzantin et moresque, et des statues des maréchaux de l'empire ; au fond de la crypte, M. Visconti a dessiné un hémicycle qui formerait chapelle ; la lumière d'en haut se projeterait sur le cercueil par une large ouverture enceinte d'une balustrade en marbre. C'est, comme on le voit, tout un palais funéraire, si l'on peut s'exprimer ainsi, et l'architecte n'a passé sous silence aucune des conséquences de son idée première ; il a voulu mettre en relief toutes les faces de l'épopée impériale, et donner à son tombeau le caractère d'un grand enseignement historique. M. Visconti a longuement motivé le choix de son emplacement, et ses raisons, hâtons-nous de le reconnaître, ne sont pas sans valeur ; il a considéré Napoléon comme un être à part, dont la comparaison n'est possible avec aucun autre, et qui a droit à un digne isolement ; il a craint que son







Arsène Houssaye

voisinage sous le dôme n'écrasât les monuments de Turenne et de Vauban, deux renommées illustres, qu'il est juste de garantir d'un amoindrissement immérité ; il a cherché à éluder l'extrême difficulté de marier son œuvre avec l'architecture de l'église des Invalides ; il a pensé qu'après avoir suivi cette longue et sombre galerie, on approcherait des cendres avec plus de recueillement ; qu'en contemplant leur froide enveloppe, on ne serait pas distrait ; que cette place souterraine dirait où vont aboutir toutes les gloires de ce monde, et éveillerait le sentiment religieux dont on doit être pénétré dans la maison de Dieu. Ce sont là d'excellentes considérations, qui prouvent tout le soin que M. Visconti a apporté à l'exécution de son projet. Toutefois il est une menaçante possibilité dont il s'est encore occupé pour la résoudre négativement : c'est celle de l'envahissement des eaux. Nous ne saurions partager toute sa confiance ; il paraîtrait que, pendant la saison des crues, la Seine vient pénétrer jusque dans les caves de l'hôtel et y séjourner à peu près tout l'hiver ; il existe là des aquéducs souterrains consacrés à l'assainissement des fosses locales et qui servent à conduire les immondices dans le fleuve, aux deux époques de l'inondation et du retrait des eaux. Si l'intervention de la Seine ne suffit pas, on lâche les écluses des réservoirs, dont le jeu salutaire produit le même effet. Or, s'il en est réellement ainsi, quelles que pussent être les précautions minutieuses de l'administration, il deviendrait impossible de parer efficacement aux dangers de l'invasion, aux inconvénients de l'humidité permanente, à toutes les causes de dissolution qui tendraient incessamment à miner le tombeau et à en altérer les ornements. Cette objection est grave et mérite un examen des plus sérieux ; nous l'avons présentée, d'autres la discuteront. Quoi qu'il en soit, M. Visconti est un artiste éminent, et son dessin se distingue par de rares qualités d'étude ; nous sommes convaincus que, s'il en obtenait la réalisation, il saurait, en homme de goût qu'il est, y apporter des modifications essentielles, lui imprimer un aspect plus grandiose et plus sévère, créer un sarcophage d'une forme plus imposante, sans en diminuer l'austère simplicité, substituer enfin au style byzantin et moresque, dont l'élégance coquette ne s'harmonise guère avec les exigences d'une tombe, une architecture aux lignes plus grandioses et mieux en accord avec l'église supérieure. Malheureusement il a dû s'aventurer bien au delà des faibles ressources dont le pouvoir législatif a permis au ministère de disposer, et nous ne connaissons guère de cause plus légitime d'exclusion. M. Visconti veut une statue équestre, une galerie de plus de quatre-vingts mètres, dont il creuse une bonne partie et dont il dénature le reste, des tombeaux en marbre, des parois en marbre, des maréchaux en marbre, des candélabres en bronze, une chapelle richement ornée, une foule de détails somptueux : tout cela peut-il s'obtenir pour 500,000 francs ?

M. Labrouste a été plus heureux au triple point de vue de la convenance, de l'art et de l'allocation, et l'analyse de son travail n'exige pas, à beaucoup près, d'aussi longs développements. On le sait, il s'agit tout simplement d'un tombeau en marbre blanc, communiquant par une galerie souterraine avec les caveaux actuellement existants ; le cercueil est à découvert, presque à fleur du sol, orné de drapeaux et du mot magique : Napoléon, écrit en lettres d'or. L'ouverture rectangulaire en marbre blanc, flanquée d'aigles également en marbre, est surmontée d'un immense bouclier en bronze doré, enrichi de noms de batailles et de deux bas-reliefs, dont l'un représente Napoléon sur un char de triomphe et couronné par la Victoire, et l'autre le retour de Sainte-Hélène sur un noble vaisseau. La statue équestre, qui aurait pour but de compléter le monument, n'a pas d'emplacement fixe ; elle pourrait être élevée au milieu de la cour royale, ou en avant de la facade de l'hôtel qui regarde la Seine, ou sur l'esplanade qui s'étend devant la principale entrée de l'église. L'idée de cet artiste n'a pas de précédents ; elle est exceptionnelle comme l'homme dont elle est destinée à perpétuer le souvenir ; il n'y a là, à proprement parler, ni architecture ni sculpture ; c'est quelque chose comme un chant de l'Iliade, ou comme la tombe vénérée d'un héros inconnu des temps primitifs. Dans le tombeau seraient déposés l'épée, les étendards d'Austerlitz, la couronne d'or offerte par la ville de Cherbourg et divers objets historiques. L'étude du projet est fort belle ; l'ajustement est entendu avec un art et un goût infinis ; le dessin est admirablement rendu comme tout ce qui sort des mains de l'habile M. Labrouste. L'œuvre de M. Duban est d'une poésie moins haute, mais l'aspect en est grand, simple et sévère : c'est un soubassement orné de pilastres auxquels sont adossées des figures d'un caractère antique, et parsemé de noms de victoires et d'institutions ; au-dessus apparaît le sarcophage, également en marbre, couvert d'un trop grand nombre, peut-être, de trophées militaires, et surmonté de la couronne impériale. Le soubassement nous a frappé par la grandeur de son ensemble et la noblesse de ses proportions : le dessin est d'une ampleur, d'une pureté, et en même temps d'une délicatesse sans égales ; il révèle chez M. Duban une entente parfaite de la composition et de l'harmonie, un sentiment exquis de la convenance, une profonde science de son art. Le projet de M. de Triqueti est conçu dans le style romain qu'il regarde comme le style impérial par excellence, et qui lui a semblé caractériser mieux que tout autre le règne de Napoléon. L'auteur a jugé indispensable d'éviter tous les ornements extérieurs d'architecture, de peur de se trouver en désaccord avec les formes de l'église : c'est là une sagesse dont on ne peut lui savoir mauvais gré. Le

sarcophage en granit de Corse, supporté par quatre lions, emblèmes de force, et recevant des aigles aux quatre angles, est revêtu de bas-reliefs en bronze qui représentent par des figures symboliques, les principaux événements du drame napoléonien, depuis la première campagne d'Italie jusqu'au glorieux retour des cendres; dans la partie supérieure, on voit des boucliers en bronze qui rappellent les grandes époques de la vie de l'Empereur, la naissance, le consulat, l'empire, la mort, et des canons qui portent les noms de ses plus belles victoires. La statue couchée de Napoléon domine le monument; revêtu du costume impérial, à demi enseveli sous les drapeaux sur lesquels il repose, il tourne ses derniers regards vers la France, et tient d'une main le Code, de l'autre son épée. M. de Triqueti a pensé que la lumière descendant du dôme éclairerait d'autant plus heureusement la statue en marbre blanc, que le soubassement serait d'une couleur sombre et sévère; il a été guidé dans les proportions par le désir de remplir convenablement la place qu'il s'était imposée, sans toutefois l'obstruer; il a voulu, par l'emploi du granit, donner à son tombeau toutes les garanties possibles de résistance et de durée, le préserver au besoin des suites fatales d'une réaction que nous ne saurions redouter, quel que puisse être l'avenir, car, on l'a dit avec raison, Napoléon appartient désormais à l'histoire, et nul n'oserait une mutilation sans but. Son modèle est exécuté avec un soin qui prouve tout son respect pour le principe du concours; les bas-reliefs qui le décorent sont esquissés avec une habileté singulière et laissent entrevoir des groupes fort gracieux; l'effet est imposant, harmonieux, et M. de Triqueti a dignement résolu le problème de la grandeur unie à la simplicité.

Tels sont les concurrents qui ont eu le plus constamment en vue la réalisation, et qui ont eu à cœur de satisfaire à toutes ses exigences. Quant aux autres, nous n'avons guère à apprécier que la valeur intrinsèque de leurs exhibitions, et notre compte rendu sera d'autant plus rapide, que nous en avons déjà fait, dans notre premier article, la description sommaire. Le sarcophage en style étrusque primitif de M. Nicolle est tout un poëme dans son silence et dans sa nudité; il y a une pensée éminemment grandiose dans ces couronnes semées négligemment çà et là, et qui figurent les royaumes créés par Napoléon sur la vieille carte d'Europe; les bas-reliefs extérieurs de l'enceinte renferment un grand nombre de scènes militaires et d'épisodes civils; l'intérieur est revêtu d'un drap violet et parsemé d'abeilles, en mosaïque; les Victoires en char, dont nous avons parlé, franchissent au hasard les portes des capitales: c'est noblement signifier la gloire des conquêtes; mais l'exécution en aurait peut-être quelque chose de mesquin, vu la petitesse obligatoire de l'échelle. Le monument de M. Lassus trahit des préoccupations archéologiques; c'est un soubassement dans le goût de la Renaissance, avec pilastres corinthiens, couvert de trophées et de noms de batailles, flanqué de deux génies; le sarcophage est supporté par des lions et couronné par un aigle en bronze doré. M. Lassus a pris le côté religieux, pour ainsi dire, du souvenir; il a fait de Napoléon un saint historique et l'a placé dans un reliquaire de la forme la plus élégante et la plus délicate; son œuvre est remplie de grâce et de finesse, dessinée avec une exquise pureté, de l'ajustement le plus coquet et le plus séduisant; peut-être laisse-t-elle à désirer sous le rapport de la grandeur. M. Duc a marché sur les traces de M. Lassus et s'est aussi préoccupé de la sainteté populaire de l'Empereur; l'enveloppe du cercueil est en porphyre, le soubassement en granit; les deux statues de la Gloire et de l'Immortalité sont en marbre; le reste est en bronze doré; rien de plus gracieux à l'œil que ce dessin accidenté de colonnes corinthiennes, de trophées, de génies, surmonté de la couronne et orné de ravissants détails. Les statues ont de la noblesse dans l'attitude; les génies sont saisis dans des poses simples et vraies. L'étude du projet de M. Gilbert est grandiose et belle. Napoléon, assis sur un piédestal d'une large et puissante facture, comprime du pied le démon de l'anarchie; il tient le Code d'une main et l'épée de l'autre; l'aigle repose à ses côtés; la statue, on le voit, a été tracée par une main peu familiarisée avec les habitudes de la sculpture, et tout le mérite de l'œuvre consiste dans le soubassement, que M. Gilbert place indifféremment au centre de la cour royale et sous le dôme, mais qui manque essentiellement du sentiment religieux des mausolées, et qui ne saurait être élevée qu'en plein air, à la face du soleil. La composition byzantine de M. Danjoy semble devoir être plutôt affectée à la sépulture d'un empereur grec qu'à celle d'un grand homme des temps modernes; et cependant, en dépit de son peu de convenance, ce sarcophage, empreint d'une originalité singulière, entouré de vieillards qui écrivent l'histoire, a une allure imposante et poétique: ce n'est pas le produit d'une imagination vulgaire, et si M. Danjoy se résignait à transporter son cercueil dans la partie supérieure du tombeau, à supprimer cette boîte inutile que l'on aperçoit entre les colonnes, ce serait assurément là l'un des travaux les plus distingués et les plus remarquables du concours. M. Seurre a pensé que l'art et l'allégorie seraient impuissants à rendre un digne hommage à la mémoire de Napoléon, et il a cherché à y suppléer par la magnificence de la matière; son modèle se compose d'un piédestal en jaspe de Corse, entouré d'une guirlande de feuilles de chêne en bronze doré, symbole de la force nationale, et orné des noms des divers départements, puis d'un sarcophage en porphyre sur lequel est posée une couronne de laurier; mais là ne se borne pas tout le mérite de M. Seurre, et son monument présente un fort heureux caractère de grandeur et de simplicité.

M. Oudiné s'est montré moins sobre dans l'ensemble et dans les détails. C'est d'abord un soubassement flanqué de figures assises qui représentent les dix capitales ou principales villes conquises par la grande armée; au-dessus s'élève un arc de triomphe aux angles duquel se tiennent debout huit vertus militaires et monarchiques, et sous lequel gît la statue de l'Empereur couchée; le tout est surmonté par le Napoléon, en costume impérial, avec le globe et le sceptre en main, et soutenu par ses aigles. Il y a là une opposition assez habilement rendue entre la mort et l'apothéose, et M. Oudiné a fait preuve de goût dans la disposition et les ornements sculpturaux de son œuvre. Nous n'avons pas à revenir sur M. Dantan, dont quelques mots ont déjà suffi à décrire l'idée; sur M. Petitot, dont le projet se recommande par une ordonnance aussi sage qu'harmonieuse, comme on peut en juger par la lithographie que nous publions aujourd'hui; sur MM. Debay frères, dont le monument a toute la majesté d'un édifice colossal; sur MM. Gayrard et de Ligny, dont l'exécution est fort élégante, fort soignée et enrichie de charmants médaillons; sur MM. Lévêque et Buhot, qui sont deux jeunes gens pleins de talent et d'avenir, qui avaient trouvé une pensée susceptible d'un noble développement, et qui n'ont eu qu'un tort, celui de ne pas assez la mûrir, mais dont le modèle accuse de rares qualités d'exécution; sur MM. Horeau et Jules Cavellier, dont le pyramidon est une belle et imposante conception. Un mot encore sur M. Théodore Labrouste, frère de l'auteur du bouclier, et qui a exécuté un piédestal d'une forme pleine de goût, puis sur M. Bouchet, dont le tombeau n'a pas de caractère spécial, mais révèle une certaine science de l'arrangement, et surtout une merveilleuse adresse dans la main.

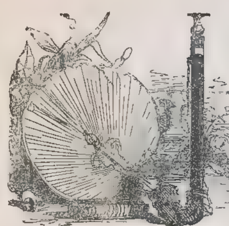
Nous en avons fini avec la critique, et nous attendrons maintenant le jugement en toute confiance, bien assurés que M. le ministre de l'intérieur s'empressera d'en partager la responsabilité avec un jury spécial et éclairé, et que nous aurons à le féliciter d'un choix aussi honorable pour l'élu que rassurant pour l'exécution du plus important monument funéraire de notre siècle.



REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Naples.

Musée degli Studj.



USQU'ICI, dans tous les Musées que nous avons parcourus de Milan à Rome, nous n'avons trouvé que les œuvres des modernes, et, parmi celles des anciens, que les œuvres de leurs statuaires. A Naples va nous apparaître un élément nouveau, plein d'intérêt, de charme, et d'un prix inestimable. Nous allons trouver quelques débris, quelques échantillons de la peinture antique; et si nous déclarons que les peintres de la Grèce égalèrent ses sculpteurs et ses architectes, soit citoyens de leur pays encore libre, soit transplantés à Rome après la conquête, nous pourrons justifier cette assertion, non plus par de simples analogies, en faisant observer que la peinture occupait dans l'estime des anciens la même place qu'elle occupe, au milieu des autres arts, dans l'estime des modernes, et que Phidias, Praxitèle, Polyclète, ou bien Ictinus et Callicrates, n'ont pas laissé des noms plus grands que ceux d'Apelle, de Zeuxis, de Parrhasius; nous aurons à fournir des preuves matérielles, nous aurons à comparer des objets palpables, et nous pourrons déclarer en pleine connaissance de cause que les Grecs ont porté à la même perfection les trois grands arts qu'on a toujours appelés *beaux* par excellence chez toutes les nations.

Il y aura, comme on sait, bientôt un siècle que le hasard fit découvrir les restes d'Herculanum, ensevelis sous la lave depuis l'année 79 de l'ère chrétienne, lorsque le Vésuve, qu'on croyait un volcan éteint, se ralluma tout à coup par cette terrible éruption qui engloutit trois villes et leur territoire. Ce fut en 1748 que Charles III, alors roi de Naples, avant d'aller occuper le trône d'Espagne, fit commencer les fouilles. Mais, bien qu'elles eussent été couronnées d'un plein succès, puisque l'on trouva tout d'abord, et dans un seul temple, une foule d'objets d'art du plus haut prix, tels que les *Balbus*, la *Minerve*, le *Faune dormant*, le buste de *Sénèque*, etc., ces fouilles furent bientôt abandonnées. Elles étaient trop difficiles et trop coûteuses, car Herculanum gît sous un bloc de lave durcie de soixante pieds d'épaisseur. Au contraire, l'ancienne Pompeïa,



que l'on découvrit presque à la même époque, et dans laquelle il avait même été fait quelques travaux antérieurs pour utiliser les eaux d'un petit canal qui la traverse, n'est recouverte que par une mince couche de terre et de cendres qui n'a pas plus de quinze à vingt pieds, et qui n'offre à la pioche aucune résistance. Ce fut donc sur Pompeï que se tournèrent tous les efforts. Mais les premières fouilles furent mal dirigées et mal faites. Quand on creusait dans un endroit, on jetait les déblais à droite et à gauche, de façon que, pour découvrir une maison, l'on en couvrait d'autres à côté. Ce furent les Français, pendant l'occupation de Naples, qui donnèrent enfin aux fouilles une direction intelligente et sûre du succès. Avant tout, ils cherchèrent et marquèrent les murs de la ville; puis, l'enceinte une fois bien déterminée, ils firent porter tous les déblais au dehors sur des terrains sans valeur. Ensuite, au lieu de piocher de côté et d'autre, et tout à fait au hasard, ils suivirent, dans le travail des fouilles, les rues qui se rencontraient successivement, de manière à pouvoir avec certitude achever, dans un temps suffisant, l'ouvrage de l'exhumation de la ville entière. Leur continuateur, l'architecte Pietro Bianchi, a suivi ces sages errements avec persévérance et habileté. Par ses soins, le percement de la rue dite de la *Fortuna* doit être à présent terminé, et le visiteur pourra désormais traverser Pompeï depuis la porte des Tombeaux jusqu'à celle dont j'ignore encore le nom, car elle n'était ni trouvée ni nommée l'année dernière, non pas à pied, non pas en litière, comme un patricien romain, mais dans un bon carrosse moderne, en suivant les ornières tracées jadis sur les dalles des rues par les chars des anciens habitants.

Les premiers débris que l'on rencontre, en arrivant à Pompeï, sont ceux de l'amphithéâtre ou cirque, c'est-à-dire du local destiné aux spectacles en plein air, aux combats de gladiateurs, aux chasses, aux naumachies, etc. Cet amphithéâtre n'est ni vaste ni riche. Pouvant contenir au plus dix à douze mille personnes, il est simplement creusé dans la terre, et ses gradins de pierre sont appuyés sur un talus de gazon. Quand on a vu le Colysée de Rome, ce cirque gigantesque, qui portait cent mille spectateurs autour de son arène, sur quatre étages de portiques, on comprend, au premier coup d'œil jeté sur son humble amphithéâtre, que Pompeï n'était qu'une petite ville, une vraie bourgade, où nous logerions à peine une sous-préfecture. C'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue lorsqu'on examine et qu'on juge les objets d'art exhumés de ses décombres. Supposez que, dans l'Europe actuelle, une ville de dix mille âmes, à cinquante lieues de sa capitale, soit engloutie tout à coup, et qu'on la retrouve au bout de dix-huit siècles. Les hommes de ce temps pourraient-ils, en ne parlant que de la peinture, y trouver des décorations d'intérieur capables de leur faire apprécier sainement les tableaux qui font l'honneur des galeries de Rome, de Paris, de Madrid, de Dresde ou de Londres? non certainement. Il faut donc juger par analogie, et établir entre l'excellence des œuvres d'art une espèce de règle de proportion, comme entre la mesure de Pompeïa et de la grande Rome des premiers Césars.

Cependant cette petite bourgade romaine, dont le tiers à peine est sorti de la cendre, a déjà livré de nombreuses richesses. Jusqu'à présent tous les objets qu'on en tirait étaient portés à Naples, dans les salles du Musée *degli Studj*; consacrées aux antiques, et là, rangés suivant leur nature. On y portait jusqu'aux fresques (ou du moins ce qu'on appelle ainsi), arrachées par lambeaux aux murs des maisons, et que l'on encadrait pour en faire des espèces de tableaux. Mais un récent décret, sollicité par M. Bianchi, vient d'ordonner que désormais ces peintures romaines fussent conservées dans les lieux mêmes où elles seront découvertes. Un tel ordre est parfaitement raisonnable; tous ces objets antiques, les peintures surtout, perdent à être enlevés de leur place et transportés dans nos habitations modernes; d'un autre côté, l'enlèvement de ces objets nuit aux habitations qu'ils décoraient et dont on dépouille ainsi jusqu'aux ruines. Le musée de Pompeï doit être dans Pompeï, ou plutôt doit être Pompeï lui-même.

C'est en vertu de ce décret que l'on a laissé à sa place, je veux dire dans le *triclinium* ou salle à manger d'été de la maison du *Faune*, dont elle est tout simplement le pavé, la fameuse mosaïque qui représente l'une des victoires d'Alexandre contre les Perses, probablement la *bataille d'Issus*. Elle fut découverte en 1831 par M. Bianchi, lequel, en trouvant ce trésor, fut saisi d'une joie si vive, que, pendant plus d'un mois, il resta dans un véritable accès de folie. La population de Naples partagea son allégresse et son admiration. L'on allait par troupes, et comme en procession, visiter cette précieuse relique, aujourd'hui bien abritée sous un toit et sous des vitrages que supportent les débris de l'antique maison romaine, et protégée ainsi contre les entreprises des voyageurs non moins que contre les injures du ciel. Elle est devenue à Naples un véritable objet de mode. On la grave, on la lithographie, on la reproduit, en proportions réduites, sur des plaques de porcelaine, sur des vases de terre cuite faits en imitation des vases étrusques; on la brode sur des canevas, on l'imprime sur des étoffes. Dans un autre écrit, et en la collationnant, pour ainsi dire, avec le récit de Quinte-Curce, qu'a également suivi Lebrun lorsqu'il a traité le même sujet, j'ai donné une description détaillée de cette mosaïque justement célèbre et d'un prix inestimable pour l'histoire de l'art; car, ne pouvant être que la copie d'un tableau, et probablement de l'un des tableaux grecs portés à Rome après la conquête, elle est, sans contredit, le plus curieux, le plus complet, le plus magnifique fragment qui nous soit resté de la peinture des anciens.

On peut ranger en trois classes les objets extraits de Pompeï et déposés au Musée de Naples : les statues de bronze ou de marbre, et généralement les ouvrages de sculpture, que nous trouverons, avec une foule d'autres, dans les salles des antiques; les curiosités réunies dans ce qu'on appelle le *Musée des petits bronzes;* enfin les fragments de peinture.

Sans entrer précisément dans notre sujet, on peut dire que les curiosités entrent, du moins en grande partie, dans le domaine de l'art. Tels sont, par exemple, les objets du culte, autels, trépieds, tables des sacrifices, urnes funéraires, coupes de libations; tels sont généralement tous les objets de métal, comme les chaises curules en bronze, les armures, les boucliers ciselés, et principalement les bijoux faits d'un or très-pur. Parmi les dix-sept personnes trouvées dans les caves de la

maison de Diomède, hors de la porte des Tombeaux, celle qu'on nomme la *femme de Diomède* était encore debout contre la muraille, où son empreinte est marquée, parée de ses vêtements, de ses joyaux, et portant à la main une bourse pleine de monnaie. Dans une autre maison l'on a trouvé toute l'argenterie d'une dame romaine, des cuillers assez semblables aux nôtres, sauf que le manche est moins courbé; des fourchettes à un seul bec, véritables poinçons; des plats, des assiettes, des coupes, des vases à boire, entre autres les deux admirables vases d'argent ciselé représentant, l'un un centaure, l'autre une centauresse, que l'on prendrait, à leur forme, pour des ouvrages de la Renaissance, et que l'incroyable finesse du travail ferait attribuer aux premiers artistes florentins, à Ghiberti, à Benvenuto Cellini. On voit, dans cette collection de bijoux, des pendants d'oreilles ressemblant à ceux de nos dames, mais dont le poids serait bien lourd, s'ils n'étaient, la plupart, en or soufflé. On y voit aussi de petits diadèmes, des anneaux, des bracelets de diverses formes, presque toujours élégantes et ingénieuses; quelques-uns, par exemple, imitent des serpents par le mouvement autant que par l'aspect. On a également trouvé, dans la boutique d'un marchand, toute une collection de couleurs antiques; dans une autre, une fabrique de savon; ailleurs, des morceaux de toile d'amiante assez grands pour donner une idée complète de cette singulière étoffe de pierre, qui, ne brûlant point, servait à envelopper les corps que l'on brûlait, pour en recueillir les cendres; ailleurs, des instruments de chirurgie et de pharmacie, des instruments de musique, parmi lesquels s'en trouvent quelques-uns dont l'usage est difficile à deviner; ailleurs, des débris de vêtements, un filet à pêcher, des dés pipés, du fard, des balances vérifiées et marquées par l'édile, des amphores avec leurs bouchons de liége, du pain, de la viande dans une casserole, des débris de pâtés, des œufs, des raisins secs, des olives, des caroubes, et tant de petites lampes en terre cuite, qu'on en porte le nombre à plus de trente mille.

Arrivons aux fragments de la peinture antique.

Les principaux ornements des maisons romaines, outre les colonnes de l'*atrium*, du *triclinium* et du portique, outre les fontaines, les statues de marbre ou de bronze, et les mosaïques qui décoraient les jardins, étaient les peintures à fresque, dont tous les murs intérieurs des pièces occupées par les maîtres se trouvaient revêtus comme ils le sont encore aujourd'hui dans les provinces méridionales de l'Espagne et de l'Italie, et que nous avons remplacées, dans le Nord, par des tapisseries ou des papiers de tenture. On les appelle fresques par habitude et sur l'apparence, car ce ne sont pas précisément des fresques, semblables à celles des artistes modernes, qui remplissent tous les temples et tous les palais de l'Italie, faisant corps avec la muraille; ce sont plutôt des peintures à la gouache, faites sur un enduit préparé qui ressemble à du stuc. En effet, on les enlève aisément, en lavant ou frottant les couleurs, sans nuire à cet enduit sur lequel elles sont simplement appliquées. Les peintures antiques, au moins celles de décoration, ressemblent donc davantage aux peintures que l'on fait aujourd'hui sur un enduit de cire, et qui remplacent les fresques de la Renaissance, en laissant à l'artiste l'avantage de pouvoir retoucher son ouvrage à loisir, comme s'il peignait sur la toile ou le bois.

Les fragments de toute espèce rassemblés au Musée *degli Studj* s'élèvent à plus de quinze cents. Il ne faut pas oublier, quand on les visite, que ce ne sont point des œuvres de haute peinture, comme l'étaient les tableaux des maîtres renommés, comme pouvaient l'être encore les fresques des palais de Rome. Ce n'est rien de plus que le badigeonnage intérieur des maisons d'une bourgade à cinquante lieues de la grande cité. Il ne faut pas les comparer non plus à quelques beaux objets de sculpture trouvés dans les ruines de Pompeï, comme l'admirable petit *Faune dansant*, qui a donné son nom à la maison de la mosaïque. Ces objets pouvaient être facilement apportés de Rome; tandis que la peinture, ou plutôt la *mise en couleur* des murailles d'appartements n'était guère que l'ouvrage des artistes du crû, ou tout au plus des villes voisines, un peu plus considérables que Pompeï, telles que Parthénope, Puteolum ou Cumes. Nous distinguerons aisément les morceaux en petit nombre venus du dehors, comme des tableaux ou des statues, et dignes aussi d'appartenir à l'art.

Les fresques du Musée de Naples, puisqu'il faut les appeler ainsi, comprennent à peu près tous les sujets que peut traiter la peinture. Elles représentent des traits d'histoire, des événements mythologiques, des paysages, des marines, des animaux, des fruits et des fleurs, des costumes, des ornements d'architecture, ces autres ornements mêlés qu'on a nommés depuis arabesques, et jusqu'à des caricatures. On y trouve généralement de la naïveté, de la grâce, une expression vive et vraie, et, comme dans tous les ouvrages de métier, plutôt l'éclat de la couleur que la sévérité du dessin. Parmi les plus importantes, il faut distinguer *Thésée ayant tué le centaure*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, *Hylas enlevé par les nymphes*, *Achille livrant Briséis aux hérauts d'Agamemnon*, *Agamemnon conduisant Chryséis au navire*, l'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron*, *Oreste et Pylade*, *Médée prête à tuer ses enfants*, *Vénus dans sa coquille*, le sujet singulier et scabreux qu'on appelle le *Marché d'amour*, etc. Toutes ces compositions, que, sans les connaître, les modernes ont souvent répétées, même la dernière, maintes fois traitée par les Flamands, se recommandent par la noblesse, la vigueur et le bon goût. On y sent toujours ces qualités simples et fortes qui rappellent la poésie d'un autre âge, et que nous nommons l'*antique*. Une autre grande fresque, dont l'ordonnance est un peu confuse et l'exécution assez grossière, où se trouvent Cérès, Proserpine, Hercule, Télèphe nourri par une biche, l'aigle de Jupiter, un lion et quelques autres personnages ou animaux, est remarquable néanmoins par cette circonstance que Proserpine porte de grandes ailes comme celles que les artistes du Moyen-Age ont données aux anges chrétiens.

Mais, selon moi, parmi tous les débris de l'art antique dont les fouilles de Pompeï ont doté le Musée de Naples, il n'en est pas de plus précieux que deux simples dessins au trait, faits avec une sorte de crayon rouge sur des plaques de marbre blanc. Tous deux appartiennent au genre de tableaux nommés *monochromes*, ou d'une seule couleur, pour lesquels on employait un rouge venu des Indes que Pline appelle *cinabris indica*. L'un, très-bien conservé, représente *Thésée tuant le centaure*; l'autre, plus altéré, un *Groupe de Dames jouant aux os-*

selets. Ces deux compositions ne sont certainement pas l'ouvrage des peintres-décorateurs de Pompeï; comme les beaux morceaux de sculpture, elles doivent être venues au moins de Rome, peut-être de la Grèce. Dans l'une et l'autre, le dessin, très-savant, est d'une pureté, d'un fini remarquables, et non-seulement bien supérieur à celui des fresques proprement dites, qui brillent davantage par la couleur encore vive et belle dans la plupart, mais vraiment digne des artistes les plus sévères de l'école raphaëlesque. C'est un noble et curieux échantillon de ce qu'on peut appeler l'art de la peinture dans l'antiquité (1).

Les paysages et les marines sont précieux par les détails qu'ils rappellent. La perspective y est assez bien étudiée, assez exacte, quoique un peu comprise à la manière de celle des Chinois, dont il ne faut pas regarder les ouvrages horizontalement, mais de haut en bas, comme si le spectateur était élevé sur une éminence. Les animaux, les fruits, les fleurs, sont finement touchés et retracés avec une grande exactitude. Je me rappelle une caille blottie sous des épis: on dirait qu'elle va s'élancer et prendre son vol. Quant aux arabesques, à qui l'on a depuis donné ce nom à cause de leur ressemblance avec les dessins architectoniques des Arabes, ce sont absolument celles des bains de Titus, celles des catacombes païennes, celles que l'on imite encore partout, c'est-à-dire ces petits dessins légers et capricieux où s'ajustent, se mêlent et s'entrelacent mille objets réels ou composés. Enfin les caricatures, assez comiques, même à présent, sont formées de ces petits personnages que nous nommons *grotesques*, dont la tête est énorme, le corps moindre, les extrémités très-petites. Ceux de nos artistes qui, les premiers, firent en ce genre des dessins ou des statuettes, croyaient peut-être inventer quelque chose; ils ne faisaient encore que copier les anciens. Cependant il est bon de leur remettre en mémoire un point qu'ils ont oublié. Souvent, dans ces grotesques de Pompeï, les jambes et les bras sont inachevés, de façon que les personnages ont l'air de marcher sur des pieux, et d'avoir pour bras des nageoires, ce qui sert à les rendre encore plus ridicules et plus divertissants. Au reste, les artistes anciens affectionnaient les sujets comiques pour décorations d'intérieur. Plusieurs des mosaïques recueillies au Musée représentent aussi des scènes de comédies, deux, entre autres, fort délicates, signées du nom de Dioscoride de Samos.

Une chose étonne, lorsqu'on examine avec tant de curiosité, de plaisir et souvent d'admiration, ces saints vestiges de l'art ancien: puisqu'il est d'usage de faire mouler en plâtre, pour nos Musées et nos Écoles, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique dont nous ne pouvons posséder les originaux, puisqu'on envoie copier les fresques de Michel-Ange et les tableaux de Raphaël, comment l'idée ne vient-elle pas aux ordonnateurs des Beaux-Arts de faire aussi copier la grande mosaïque de Pompeï et les principales fresques du Musée de Naples? Croit-on que cet ouvrage serait moins intéressant, moins utile pour l'histoire et les progrès de l'art? De plus, il ne serait pas, je pense, fort difficile, et la réussite m'en paraît certaine, si l'artiste auquel on confierait un tel travail y mettait encore plus de conscience que de talent, s'il consentait à se faire l'humble et religieux traducteur des artistes romains. Je pense aussi que les peintres et les archéologues trouveraient à consulter ces simples traductions un égal intérêt, une égale utilité.

Nous n'en avons pas fini avec les curiosités antiques du Musée de Naples. On y trouve encore tous les camées de l'ancienne collection Farnèse, au nombre d'environ onze cents. Il y en a d'extrêmement précieux, entre autres un Auguste, un Jupiter, des chars, des centaures; la représentation, en trois fragments, du groupe appelé le *Taureau Farnèse*, que nous trouverons au Musée des marbres, et enfin la fameuse tasse de sardoine, appelée *Tazza Farnesiana*, morceau unique au monde par la dimension et le travail. Elle fut trouvée, dit-on, au seizième siècle, dans les ruines d'une *villa* de l'empereur Adrien, par un soldat de l'armée du duc de Bourbon qui assiégeait Rome; le pape Paul III, de la maison Farnèse, en fit plus tard l'acquisition. Ce camée, fait d'une seule pierre, n'a pas moins d'un pied de diamètre; sa partie extérieure et convexe représente l'égide ou bouclier de Jupiter, portant à son centre la tête de Méduse, enveloppée de serpents. Par malheur, en voulant faire de ce camée une tasse, ou coupe à boire, on a dû y ajuster un pied, et l'on a percé le visage de la Gorgone. Dans sa partie intérieure, ou concave, les graveurs romains ont figuré une scène assez vaste, où se trouvent groupés sept personnages et un sphinx. Ce sujet a fort exercé les antiquaires, qui l'ont à l'envi commenté. Maffei et d'autres y ont vu l'apothéose d'un guerrier; Visconti une allégorie égyptienne. D'après ce dernier, le vieillard à droite, tenant la corne d'abondance, serait *le Nil* personnifié; le guerrier, debout au centre, qui porte la chlamyde et l'arc, serait *Horus appuyant sa main sur la mesure du Nil*; la femme assise sur le sphinx, *la déesse Isis*; les deux jeunes filles à demi nues, les *Nymphes du fleuve*; et les deux figures aériennes voltigeant au-dessus du tableau, les *vents Etésiens*, dont le souffle régulier rendait toute l'Égypte féconde.

Une autre collection précieuse est celle des Verreries (*Vetri antichi*), où mille à douze cents objets de verre, vases, bouteilles, gobelets, etc., venus, pour la plupart, des fabriques d'Égypte, attestent, non-seulement que les anciens connaissaient et employaient le verre (ce que l'on a longtemps mis en doute, bien que Pline raconte la découverte fortuite, faite en Phénicie, de cette substance dont parlent Job et les Proverbes), mais encore qu'ils savaient le travailler de toutes façons, par la couleur et la ciselure. Cette collection le cède toutefois, en prix et en intérêt comme en nombre, à celle des vases peints, dont le musée *degli Studj* renferme environ deux mille cinq cents, répartis dans dix salles.

J'ai déjà fait remarquer précédemment que le nom de vases étrusques leur est très-improprement donné, puisque la plupart ont été trouvés et avaient été fabriqués fort loin de l'ancienne Étrurie. Ceux de Naples, principalement, seraient ainsi fort mal nommés, car ils appartiennent tous aux contrées de l'Italie méridionale qui formaient jadis la Grande-Grèce. Le plus grand nombre est de l'espèce appelée vases de Nola, de

(1) Canova semble avoir imité le premier de ces dessins dans son *Thésée vainqueur du Centaure* dont le modèle est à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, et la statue au *Volksgarten* de Vienne.

toutes la plus précieuse par l'étendue et la beauté des compositions, la finesse du dessin et surtout la vivacité des couleurs. On reconnaît sur-le-champ un vase de Nola au noir net et luisant, au noir de jais qui en compose le fond, et au beau rouge de brique dont sont peintes les figures, qui tranchent vivement sur ce fond obscur. Il serait trop long d'indiquer les sujets qu'ils représentent, et qui sont d'ordinaire des combats, des jeux guerriers, des sacrifices, des funérailles ; je dirai seulement que les plus célèbres de la collection sont : le vase appelé de Locres, où les uns ont vu le *Prix de la beauté*, d'autres, la personnification du *Plaisir honnête;* le vase de Pœstum qui représente *Hercule aux Hespérides;* l'urne funéraire trouvée dans les ruines de Carthage, et remarquable par cette circonstance, qu'on y a gravé des caractères non avant mais après la cuisson ; enfin les trois grands et magnifiques vases de Nola, dont l'un porte le nom de *Cassandre,* tandis que les autres représentent l'*Incendie de Troie* et une *Orgie de Bacchantes autour de la statue de leur dieu.*

Il y aurait à citer encore, parmi les intéressantes curiosités du Musée de Naples, outre les monuments égyptiens, et, parmi eux, quatre momies bien conservées, les *Papyri* antiques trouvés, en 1753, dans les ruines d'Herculanum : ils sont au nombre de quatre mille sept cent trente rouleaux ou volumes. Depuis ce temps jusqu'à nos jours, on est parvenu, à force d'adresse et de patience, en employant les procédés du P. Antonio Piaggio, à dérouler près de trois mille fragments, sans rien trouver toutefois de bien important pour la littérature ou l'histoire. Mais cet objet, qui appartient plutôt aux bibliothèques qu'aux musées, est du ressort des érudits.

Je ne ferai aussi que mentionner brièvement le cabinet des objets réservés, peintures à fresques, vases étrusques, ouvrages de bronze, etc., dont le nombre est assez grand, et la visite assez curieuse. Sous le rapport de l'art, on y remarque principalement un trépied formé de trois Satyres, le groupe d'un Faune et une chèvre, un autre groupe où l'on voit un Satyre apprendre à un jeune homme l'usage du siphon, enfin le beau sarcophage Farnèse, qui représente une initiation bachique. Il est temps d'arriver aux galeries de la statuaire et de la peinture.

LOUIS VIARDOT.



HISTOIRE

D'ARSÈNE HOUSSAYE.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE L'ARTISTE



Vous voulez des notes sur l'histoire d'un poëte dont vous publiez le portrait ? Qu'importe l'histoire d'un poëte, — surtout quand c'est un poëte comme Arsène Houssaye, qui n'est connu que de vous ou de moi, — plus ou moins,—et peut-être de celui qui l'a peint. C'est précisément parce qu'il est inconnu, direz-vous, que son histoire ne sera pas de l'histoire ancienne. Que votre volonté soit faite, monsieur mon cher directeur. Vous publiez son portrait ; il n'est, ce me semble, ni assez célèbre ni assez beau pour cela. Mais enfin, c'est la mode aujourd'hui. Ce que j'y vois de plus clair, c'est qu'il a de la barbe blonde. Je lui croyais la main plus fine et plus de sans-façon. A coup sûr, il a posé là pour la première fois de sa vie. Le pauvre garçon ! comme le voilà équipé ! Que va dire Rosier ou Humann ? Enfin les peintres de talent, comme Jules Varnier, n'y regardent pas de si près, ni les graveurs non plus ; cependant, dans le portrait peint et dans la gravure, il y a beaucoup de talent perdu.

Arsène Houssaye vint au monde très-délicat comme ceux qui vivent cent ans, le premier jour du printemps de 1814. Il est né à Bruyères (Ile-de-France), la patrie de Lahyre. Son enfance fut toute rustique ; il la passa en plein vent, au grand soleil. C'est un peu l'enfance de Rembrandt et de Jean-Jacques. Son premier maître fut son grand-père, le sculpteur sur bois, un ami de Camille Desmoulins, qui avait étudié à l'école de Jean-Jacques. Un autre maître, une des gloires de l'ancienne école normale, qui vient de traduire Sophocle en savant et en poëte, se trouva là bien à propos pour Arsène Houssaye. Le maître aimait les poëtes, l'écolier aimait

la poésie sans s'en douter. Ils s'entendirent à merveille, c'est-à-dire que le maître laissa étudier son disciple au grand vent. Aussi de nos jours c'est un des trois ou quatre écrivains paresseux qui ne vous jettent pas aux yeux la poussière des livres ; Arsène Houssaye secoue plutôt la poussière des campagnes. Que faire cependant quand il eut seize ans ? Son père, M. Houssaye de Montbérault, est un des huppés et judicieux agriculteurs de la province ; il n'aime pas les mains oisives. « Voyons, seras-tu notaire ? lui dit-il un jour. — Ce n'est pas là mon grimoire, je n'aime pas l'esprit des lois, j'aime mieux suivre les lois de l'esprit.—Eh bien donc ! va pour la charrue : cultiver la terre et cultiver l'esprit, voilà les plus nobles métiers. » Arsène Houssaye prit la charrue, mais il fit plus de vers que de sillons. Il était à son aurore poétique, cette belle et souriante aurore qui prend les couleurs de l'amour. C'était là le beau temps ; il suivait les chevaux laborieux sans les conduire ; il écoutait chanter l'alouette, il écoutait chanter son cœur, il arrivait tout étonné au bout du sillon. Le soir venu, il menait ses chevaux à l'abreuvoir, il se reposait sous les saules de la fontaine pour admirer les splendeurs du soleil couchant. Si la glaneuse venait à passer sur son chemin, il croyait voir Ruth, il lui jetait une gerbe sur l'épaule. Il rentrait à la ferme, soupait et dormait comme un poëte en action, beaucoup plus content de lui que ne l'était son père. M. Houssaye de Montbérault vit bien que son laboureur avait les mains trop délicates. « C'est vrai, dit Arsène Houssaye ; mais vous avez là un vieux moulin pittoresquement juché sur la montagne ; c'est une charmante retraite pour un rêveur comme moi. Rembrandt a conduit le moulin de son père, laissez-moi conduire votre moulin ; c'est bien aisé : le moulin tourne tout seul ; je me pencherai à la lucarne, et, tout en voyant le ciel et la vallée, j'écouterai le tic-tac du moulin comme celui de mon cœur. » Le voilà au moulin : or, que faire en pareil gîte, si ce n'est des rêves, des paysages ou de la musique ? Il prit un violon, il relut Homère et par hasard Théophile de Viaud. Il s'inspira des magnificences toutes divines du poëte profane ; il étudia la rime pittoresque, l'allure originale et cavalière du vieux poëte français. Il joua du violon, il fit des vers. Des vers à qui ? Il y avait au voisinage une très-belle fille qui ne demandait qu'à être chantée ; elle fut chantée, elle fut aimée. Ces stances du *Violon brisé* vous apprendront toute cette histoire :

Voyez là-bas sur la montagne verte
Ce vieux moulin qui tourne si gaîment :
L'amour, l'amour, comme un rêve charmant
Il le berça dans mon âme entr'ouverte.

Au vieux moulin j'avais pris un violon,
Écho plaintif des chants de ma maîtresse,
Lyre d'amour où chantait la tendresse ;
Mais mon bonheur, hélas ! ne fut pas long.

Claudine mourut ; pendant qu'on l'enterrait, seul dans le vieux moulin *comme au fond d'un cercueil*,

Je décrochai ce violon triste et tendre,
Et le doux air que Claudine aimait tant,
Je le jouai, le cœur tout palpitant :
Son âme sainte a passé pour l'entendre.

Je le jouai, mais au dernier accent
Mon cœur bondit comme un daim qui se blesse :
Je me perdis si loin dans ma tristesse
Que je brisai mon violon gémissant !

Depuis ce jour ma sœur la poésie
A ranimé mon cœur à demi mort ;
Ma lèvre ardente à bien des grappes mord
Sans retrouver la première ambroisie.

Quand je retourne au moulin delaissé,
Ce n'est que joie et peine renaissantes :
Ah ! quand j'entends ses ailes frémissantes,
Je crois t'entendre, ô mon violon brisé !

Arsène Houssaye demeura encore quelque temps au moulin, rimant tant bien que mal, pour se consoler, l'*Amour et Zéphire*, les *Roses du vallon*, la *Chanson du pâtre*. Il avait fini par aimer son moulin ; c'était son refuge, sa solitude, sa thébaïde, le berceau de son amour et de sa poésie. Lisez le chapitre de Jacques et son moulin des *Aventures galantes de Margot*, pour bien voir comme le poëte et le moulin allaient du même train. Pendant un violent orage qui passe sur le moulin, l'orage des passions passe sur l'âme du poëte ; ils luttent tous les deux, le poëte anime le moulin : « Courage ! courage, mon vieil ami, lui crie-t-il d'une voix éclatante ; je suis battu par une pareille tempête, l'orage est aussi dans mon cœur, mais ne nous laissons point abattre, ô mon vieil ami ! »

Cependant Arsène Houssaye rêvait avec ardeur la vie aventureuse ; il voulait jeter à d'autres vents ses vers et ses amours. On était en 1831 ; les idées faisaient grand bruit à Paris : idées démocratiques, idées saint-simoniennes, idées littéraires. Il se levait tous les jours à l'horizon un dieu nouveau qui s'éteignait le lendemain. « Il faut, dit notre poëte, que j'aille saluer tous ces dieux de pacotille. » Mais comment partir malgré sa famille, qui pressentait bien qu'un poëte si insouciant ferait mal son chemin à Paris ? Comment partir en voyant les larmes de sa mère et les larmes de sa sœur, la douleur silencieuse de son père ? Il partit une nuit, sans mot dire, sans argent, sans malédiction peut-être, mais sans bénédiction. Le voilà donc en chemin, mais dans quel chemin ! Le jour venu, il jeta un dernier regard d'adieu aux ailes du vieux moulin. En attendant les messageries au bord de la fontaine de C..., il se prit à pleurer dans son âme : il venait peut-être de fuir à jamais le bonheur en fuyant ce doux horizon du pays natal, ce doux coin du feu pur et pieux, où Jésus-Christ, revenant sur la terre, eût aimé à se reposer. Il en était là de ses pre-

miers regrets, quand il vit venir dans la montagne un mauvais char à banc traîné par deux rossinantes, suivi d'une troupe de comédiens de campagne de toutes les façons et de toutes les couleurs. C'étaient des cris, des costumes et des figures d'un autre monde. Comme il n'avait jamais vu de comédiens, les comédiens étaient pour lui des enchanteurs. Il les salua fraternellement au passage. Un des plus huppés de la troupe vint boire à la fontaine. « Puisque nous avons bu dans le même verre, dit Arsène Houssaye, soyons amis. Un poëte et un comédien peuvent aller du même chemin. — Où allez-vous? dit le comédien. — Je ne sais pas. — Puisque nous allons au même endroit, reprit en souriant le comédien, nous pouvons faire la route ensemble. » Le poëte fut si charmé de la rencontre, que tous ses regrets s'envolèrent soudain comme une nuée de corbeaux. Parmi les comédiennes il y avait une jolie fille de seize ans, digne de la Mignon de Goëthe. En moins d'une minute, Arsène Houssaye en était follement épris. A la première auberge, on s'arrêta pour manger une fricassée de lapin. Tout alla pour le mieux ; le poëte paya, bien entendu. Tout le monde trouva que c'était un garçon d'esprit. « Il paraît, dit-il, qu'ici-bas on a de l'esprit à peu de frais, rien qu'une fricassée de lapin plus ou moins authentique. »

Le soir, ils débarquèrent dans la petite ville de V... Arsène Houssaye sollicita la grâce de jouer la comédie. Le directeur de la troupe, voyant qu'il avait devant lui quelque fils de famille en rébellion, chercha à improviser un vieux discours de circonstance. Il dit d'une voix solennelle, tout en faisant mine de se draper : « La gloire ! la gloire ! c'est une fumée qui passe et qui s'envole, une étoile qui file ! Jouer la comédie, c'est jouer la gloire. Qui gagne perd. Voulez-vous souper tous les jours, ne jouez pas à ce jeu-là. Voyez, moi, j'ai du génie comme le premier venu ; mais, qu'est-ce que le génie ? une étoile qui file, une bouffée de fumée, un feu follet qui ne fait pas bouillir la marmite. » Le comédien parla pendant une heure. Après quoi, ayant la conscience en repos, il termina par cette phrase qui était la moralité du discours : « Pourtant, donnez-moi trente écus par mois, un écu par jour, moyennant cela vous jouerez la comédie sur mon théâtre. — C'est un peu cher, dit Arsène Houssaye ; mais enfin, j'en passerai par là. J'ai un oncle à S..., qui vous payera sur mon avis un mois d'avance ; donnez-moi votre répertoire, et que tout ne soit pas dit. » On soupa d'une salade et surtout d'un bon mot du directeur qui, dans les mauvais jours, essayait de nourrir ainsi son monde. On se coucha pêle-mêle, à tort et à travers. On n'en fut pas moins gai le lendemain. Toute la matinée se passa à faire des affiches et à monter le théâtre. Le pauvre poëte commençait déjà à voir le dessous des cartes; cependant, grâce à Nina, il trouvait encore son destin souriant. Le soir venu, malgré toutes les agaceries des comédiens, la salle fut longtemps déserte. Les curieux d'une petite ville sont comme les moutons de Panurge, ils vont ou restent tous. Enfin, un collégien en vacances donna le pas ; il fut suivi d'un clerc de notaire, qui avait deux maîtresses qui avaient quatre amants. Grâce à tous les tenants et aboutissants, toute la jeunesse amoureuse de la ville vint briller au théâtre. Ce que voyant, le directeur alla, sans perdre de temps, commander à son hôte un ragoût de mouton et un poulet rôti. « Courage, dit-il, aux ayants droit, nous souperons comme des Sardanapales. » On joua un mélodrame : *le Manoir de la Forêt,* qui fut applaudi à outrance par le parterre. A la fin de la pièce, le collégien jeta un madrigal et une couronne à la jeune orpheline du mélodrame ; mais par malheur la couronne alla tomber au pied de la traîtresse qui n'avait guère que cinquante-cinq ans. Elle ramassa la couronne et voulut lire le madrigal :

Reine du ris, reine des grâces,
Qui traînez l'amour sur vos traces,
Vous êtes blanche comme un lys.

Un bruyant éclat de rire retentit dans la salle. Le directeur s'avança humblement près des six chandelles de la rampe : « Je suis charmé, dit-il, de voir que tout le monde est content. On a pleuré, on a ri ; demain ce sera mieux encore. Nous y verrons plus clair, je veillerai à ce que les chandelles soient mouchées plus souvent. »

Le souper fut des plus gais ; il y eut une bataille par vanité, des injures par amour ; trois comédiens restèrent ivres ou éclopés sous la table avec une douzaine d'assiettes cassées. Malgré toutes ces charmantes gaietés, Arsène Houssaye songea à chercher fortune ailleurs. Il dit adieu à la pauvre Nina, il vint à Paris. Que de désillusions qui allaient le frapper au cœur, lui perdu dans la foule, étranger, exilé! Il avait pris la diligence à V...; on était au beau milieu d'avril 1832 ; le choléra dévastait Paris ; aussi nul n'allait à Paris : il fallait être Arsène Houssaye pour cela. Sans autre passe-port que sa bonne mine, il descendit dans un hôtel garni de la place Cambray, où tous les locataires, moins un, étaient morts du choléra. C'était d'un bon augure. Le survivant était un pauvre diable comme lui, un poëte en plein vent, Paul Van del Heil, qui fait à cette heure le tour du monde. En voyant un nouveau venu, Paul Van del Heil poussa un cri de joie : « Vienne encore le choléra dans l'hôtel, dit-il en se frottant les mains, il pourra faire une nouvelle bouchée sans m'atteindre. » Aussi il accueillit le mieux du monde Arsène Houssaye. Nos deux poëtes s'entendirent à merveille ; ils mirent en communauté leur misère et leur gaieté ; ils dînèrent de deux jours l'un ; ils rimèrent des élégies sur l'infidélité de leurs maîtresses à venir. Tout allait pour le mieux. Un grand mois durant, ils vécurent au jour le jour, un peu de l'air du temps. C'est alors qu'ils rencontrèrent Hégésippe Moreau, pauvre comme

eux, mais s'enivrant déjà du vin pur de la poésie.

Enfin, touché des pleurs de sa mère, Arsène Houssaye lui sacrifia sans trop de regrets sa gloire à venir. Il retourna comme l'enfant prodigue. Il se résigna bientôt à entrer dans l'étude d'un notaire de Cœuvres, là-bas au château de Gabrielle d'Estrées, où il s'inspira des souvenirs d'un royal et poétique amour. Il fit des actes sans rimes, mais non pas sans raison, depuis le contrat de mariage jusqu'à l'inventaire. Il consola la veuve qui ne pleurait pas; il fit augmenter le préciput en faveur de la mariée. Cœuvres, Ambleny, Bruyères, voilà le pays de ses exploits timbrés, ou plutôt le pays timbré de ses exploits. Il eût fait un bon notaire, à part les licences poétiques. Par malheur il revint à Paris pour cela. Durant trois années il mena la vie d'un étudiant bien avisé dans ses études. Enfin, un beau jour d'avril 1836, il abandonna pour jamais les six, douze ou dix-huit codes (je ne sais plus combien). Il commença gaiement, avec un souvenir attristé, à écrire sans parti pris, comme l'oiseau qui chante, comme la fontaine qui coule, sans souci des poétiques présentes et passées; car avant tout, c'est un esprit libre comme le vent de sa montagne : voilà pourquoi il va si souvent de travers.

Je vous avais bien dit, mon cher monsieur, que ce n'était pas la peine de vous raconter cette histoire, qui ne m'amuse guère; enfin, puisque j'ai commencé, il faut bien que je finisse.

L'année 1836 vit cette douce et poétique communauté de biens, de cœur et d'esprit entre Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye. Théophile Gautier doit écrire un roman sur ce beau temps, un autre *Eldorado* plus vrai. A coup sûr il y aura des larmes versées sur ces pages qui seront arrachées par le cœur à la bonne foi du poëte. On peut dire qu'ils ont vécu fraternellement tous les trois dans un monde de fées ou dans un conte d'Hoffmann. Si j'ai dit la communauté de biens, c'était pour les flatter, car ils étaient pauvres, mais quelle pauvreté splendide!

Oh! le beau temps passé! nous avions la science,
La science du vivre avec insouciance,
La gaîté rayonnait en nos esprits moqueurs,
Et l'amour écrivait des livres dans nos cœurs.

D'autres amis aimés vinrent dès ce temps égayer poétiquement la vie de notre poëte; ainsi Jules Janin et Jules Sandeau, ces deux esprits qui contrastent, mais si charmants. Jules Sandeau s'était mis en campagne pour vendre, à ses risques et périls, un roman de son jeune ami qui commençait à crier misère. Un libraire, homme d'esprit, se rencontra le premier : L. Desessart, qui aimait tout ce qui était jeune, tout ce qui avait de la verdeur et de l'originalité. Le livre parut et ne se vendit pas; c'était la *Pécheresse*. Entre autres témoignages de bonne sympathie, Jules Janin écrivit ce billet à l'auteur : «Vous avez fait un livre charmant dont je raffole.» Desessart, plutôt animé par une noble ambition que par l'amour du gain, trouva que le roman avait beaucoup de succès, quoique le livre tînt bon dans sa librairie. Il paya d'avance un autre roman à Arsène Houssaye. Par hasard ce roman, les *Aventures galantes de Margot*, se vendit tout d'un coup; il n'en reste plus guère que mille exemplaires chez Hyppolite Souverain, rue des Beaux-Arts, n. 5. M. Philarète Chasles, qui est un grand critique, reconnut Arsène Houssaye pour un citoyen de la république des lettres. Jusque-là, il avait marché, en tremblant, entre l'inquiétude et l'espérance; mais son chemin devenait moins épineux et moins semé de pierres. Il devint un des actifs rédacteurs de la *Revue de Paris* et de l'*Artiste*. Malgré les journaux et les romans, il cultivait toujours, avec une profane et religieuse ardeur la fleur divine de poésie, il s'égarait dans ces sentiers perdus de la rêverie et de l'amour qu'il ne tient qu'à vous de parcourir un peu. Là, vous découvrirez d'autres épisodes de sa vie; là, il a parlé tout haut comme s'il eût été seul, sans le vouloir peut-être, de sa jeunesse aventureuse. Il faut tout dire, jusqu'à présent il n'y a pas eu grand monde pour l'écouter. Pourtant cette jolie lettre d'un grand poëte prouve qu'il ne chante pas tout à fait dans le désert :

« J'ai couru et recouru tous vos *sentiers*, mon cher poëte, ils m'ont « été comme un ressouvenir et un parfum des printemps et des *Isolines* que je n'ai plus . . . .

. . . .

« *Le beau temps des poëtes*, qui de nous ne l'a chanté et pleuré dans « son cœur? Où sont-ils? où sommes-nous, chacun, dispersés, blessés, « atteints de mille sortes? les plus heureux encore sont ceux qui re- » grettent :

Gardons un épi d'or de toutes nos moissons,
Gardons le gai refrain de toutes nos chansons!

« Vous qui gardez et qui ajoutez encore, vous m'avez rendu en « idée plus d'une de ces joies fanées. »

Sainte Beuve

Outre ses romans que j'ai tout à fait oubliés, Arsène Houssaye a beaucoup écrit dans les journaux. Ses amis doivent bien un peu regretter qu'il ait signé le *Joueur de Violon*, *Rachel et Lucy*, *le Bouquet de violettes*, *madame de Watteau*, *Greuze*, *Piron*, *Dufresny*, enfin toutes ces histoires littéraires et toutes ces histoires romanesques dont nous nous serions bien passés, lui de les faire, nous de les lire.

Arsène Houssaye, je l'en félicite, n'est pas allé, à son début, jeter ses dédicaces à la tête des célébrités à l'ordre du jour. Il ne connaît la plupart de nos grands hommes que de loin, et il ne s'en trouve pas plus mal, même avec eux. Il les admire en silence et de bonne foi, tout en se gardant bien de les imiter. Il chante mal, c'est vrai, mais du moins il n'est l'écho d'aucune lyre en vogue, française ou étrangère. C'est, avant tout, un poëte tout personnel avec le caractère de sa nation. Il

ne voit pas la nature de son pays par les bucoliques de Virgile; il ne rêve pas d'après les rêveries d'Ossian ni de Novalis. S'il aime Candide et Manon Lescaut, il aime beaucoup aussi Montaigne et La Fontaine; s'il aime les fantaisies ravissantes de Watteau et les douces chansons de Grétry, il aime aussi beaucoup Prud'hon et Berlioz. Au reste, Arsène Houssaye lui-même ne sait pas où il va, et voilà ce qui fait sa joie.

Arsène Houssaye se laisse vivre le plus nonchalamment du monde, comme on doit faire à vingt-sept ans, selon l'avis de son caractère et de son médecin. S'il y a des poëtes heureux, celui-là en est un. Il croit à ses amis, et ce qui est plus rare encore, il les aime. Comme il a un peu la folie des vieux meubles et des vieux tableaux, il s'est arrangé d'une façon charmante une bergerie rococo, qui est un joli tableau de Boucher ou de Watteau, selon les figures qui l'animent. C'est là qu'au printemps passé, il réunissait des esprits très-recherchés, mais plus ou moins rebelles à la gravité des salons : des poëtes, des gens du monde (témoin le ministre des relations extérieures de Florestan Ier, roi de Monaco), des peintres et des musiciens, et même des musiciennes. C'est là que cet hiver nous espérons nous retrouver tous encore dans la même gaieté jeune et franche.

La critique aurait beau jeu avec notre poëte : il sacrifie un peu trop à l'esprit et au tour; sa gaieté n'est pas toujours de bon aloi, sa tristesse ne touche pas souvent le cœur; il répand çà et là des roses fanées dans son style; tout en voulant unir le sentiment austère de Lesueur à la fantaisie galante de Watteau, il arrive parfois qu'il n'aboutit à rien de bon; mais au moins, s'il manque son coup, ses flatteurs — qui n'en a pas? — lui disent que ce n'est pas sans un certain charme. On lui reproche de trop se mettre en scène, de parler de lui à tort et à travers. Mais dans l'histoire de tout homme poétiquement doué, n'y a-t-il pas l'histoire de tout le monde? Le poëte est une harpe éolienne qui répond à tous les vents, une étoile qui brille dans toutes les ténèbres, une onde pure qui réfléchit le jour et la nuit, l'arbre et le nuage, la primevère et le rocher, Dieu et le passant. L'âme du poëte, c'est un miroir que la nature promène le long du chemin. A ce compte, on ne saurait reprocher à notre poëte de se mettre en scène; car Arsène Houssaye, c'est un peu tout le monde, — c'est lui, — c'est vous, — c'est moi.

ARSÈNE HOUSSAYE. (1)

(1) Nous voulions, selon notre coutume, joindre au portrait de M. Arsène Houssaye quelques détails sur sa jeunesse et ses ouvrages. Il nous a répondu par cette lettre, qu'il nous a paru très-simple de publier telle qu'elle est avec tout son laisser-aller, toute sa raillerie et toute sa bonne foi, bien sûrs que nous sommes que personne ne s'en plaindra, pas même M. Houssaye.

(*Note du directeur.*)

THÉATRES.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de la *Main de Fer*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. SCRIBE et DE LEUVEN, musique de M. ADOLPHE ADAM.



Nous sommes dans le pays des grands-ducs, des barons et des docteurs en *us*, terre fabuleuse qui a fourni autant de comédies à M. Scribe que les royaumes des Indes, de Chine et de Cachemire, ont fourni de contes à la sultane Scherehazade. Le duc Henri de Brunswick, surnommé la *Main de Fer*, parce qu'il possède une telle vigueur dans le poignet, que son défunt frère, pour en avoir été serré un peu trop fort, a contracté le mal de gorge dont il est mort, le duc Henri, disons-nous, gouverne les États de Brunswick à titre de régent, et en attendant la majorité de son neveu Éric. Comme il n'ose pas encore donner de mal de gorge à celui-ci, il lui fait persuader de se découvrir une vocation religieuse. Le prince Éric, qui est fort malin, dissimule, prend échéance pour se faire moine, et, en attendant, fait en secret une cour si serrée à sa cousine, la princesse Mathilde, que le mariage est nécessaire pour légitimer un fruit de leur amour. Mais ce mariage doit être secret, car la *Main de Fer*, qui hésite encore à presser son neveu, ne balancerait plus si l'on apprenait que la race des souverains légitimes est en voie de se continuer. De là nécessité d'avoir un ermite nommé Anselme, puis un autre couple de pauvres diables qui veulent se marier aussi, comme Alice et Raimbaud, dans *Robert*, puis un ministre ou plutôt un espion en chef, nommé Œgidius, médecin ordinaire du duc et factotum dans les affaires politiques et administratives. Le duc a, en outre, pour les affaires particulières du pouvoir exécutif, un autre factotum, qui est son barbier, homme très-habile à trancher dans le vif toutes sortes de difficultés. Œgidius, qui possède la bêtise traditionnelle et monotone de tous les ministres de M. Scribe, ne sait rien espionner : c'est son doux maître qui est l'homme habile. Sans sortir de son fauteuil de malade, il découvre qu'Éric va se marier, on ne sait à qui, et qu'il a un enfant, on ne sait de qui.

Le jeune prince fait croire d'abord qu'il est amoureux de Bertha, pauvre bachelette; puis, que Bertha a épousé Nathaniel qui n'en sait rien; puis, que l'enfant est de celui-ci qui n'en sait pas davantage. Vient ensuite maître Œgidius, qui veut faire croire que sa propre femme a eu une intrigue avec Éric, et que l'enfant est la preuve de cette intrigue, bien affligeante pour ce modèle des ministres, mais très-rassurante pour le bien de l'État de Brunswick. Le duc, qui ne se laisse pas donner le change, soutient à Œgidius qu'il est sur une fausse voie,

et l'on ne sait comment finirait cet imbroglio aussi amusant que vraisemblable, si le tyran ne mourait fort à propos pour délivrer tout le monde.

Nous avons déjà dit que la musique de M. Adam ne devait point souffrir des caprices tyranniques de quelques spectateurs qui prétendent qu'un opéra-comique doit les faire rire, tout en offrant une image plus ou moins semblable à ce qui se passe dans la vie réelle. Ce sont là de ces exigences populacières qu'un homme aussi haut placé que M. Scribe doit savoir mépriser. M. Adam n'a pas écrit d'ouverture. Après quelques accords, il débute par une introduction chorale en forme de prière, dont la mélodie ne serait que satisfaisante, si l s voix n'étaient disposées avec un grand art et de manière à produire beaucoup d'effet. Le duo entre Nathaniel et Bertha est écrit avec beaucoup d'esprit, et l'on doit avouer que cet esprit a été donné presque tout fait par le poëte. Il s'y trouve encore une chose toute faite qui appartient en entier au musicien. C'est une contredanse bien vive, bien carrée et bien complète. Le marchand n'aura qu'à découper et servir tout de suite à la pratique.

Il y a, dans cet ouvrage, comme dans tout opéra-comique contemporain, une foule de couplets dont la plupart sont fins et fort jolis. Faute de pouvoir nous les rappeler tous, nous citerons ceux de Mme Capdeville, au troisième acte, et surtout ceux de Sainte-Foy, dans le même acte, dont la mélodie est spirituelle et presque neuve. Mme Capdeville chante en outre un grand air rempli de mouvements et de tours variés et disposés avec adresse. Le commencement du quintetto du deuxième acte est un morceau fort distingué. Le finale, où l'on veut persuader à Nathaniel qu'il est époux et père, est encore un travail digne d'attention : le compositeur y a mis beaucoup d'esprit et de talent. La fin, de même que celle du quintetto, est la partie la plus faible. Tout cela est écrit et orchestré avec une verve élégante et aisée, sinon originale. On a tant dit que M. Adam s'abandonne trop à la facilité, que nous jugeons inutile de le répéter. Mais nous le prions bien instamment, pour nous comme pour lui, de faire attention à cette opinion unanime.

Un ténor très-jeune, M. Laget, débutait par le rôle du prince Éric. Il a une jolie petite voix, du goût, de l'intelligence, et une chaleur qui semble beaucoup trop méridionale. Il piétine et trépigne surtout jusqu'à l'abus.

A. Specht.

THÉATRE DU CIRQUE-OLYMPIQUE : *Murat.*

Que vous dire de cette pièce ? Personne, à coup sûr, ne s'attend à une œuvre littéraire, et les auteurs n'y ont certes pas songé. Mais ils ont retracé dans trois actes bruyants, pleins d'intérêt, de coups de sabre et de coups de fusil, la vie de cet Achille moderne, qui restera le plus populaire des soldats de l'Empire. Depuis le départ pour la campagne d'Italie, jusqu'aux lugubres scènes du Pizzo, MM. Ferdinand Laloue et Labrousse, qui se soucient fort peu des unités, nous ont fait voir bien du pays ; simple officier de chasseurs, général, grand-duc de Berg, roi de Naples enfin, en France, en Italie, en Égypte, en Russie, Murat nous apparaît partout avec cette bouillante valeur et ces étranges costumes qui l'avaient fait surnommer, par l'armée, le roi Franconi. Une intrigue passablement mélodramatique et relevée çà et là par quelques scènes très-amusantes, a complété le succès, qu'on était sûr d'avance d'obtenir avec le nom de Murat ; une apothéose termine la pièce au milieu de bravos frénétiques. Le théâtre représente les bords du Styx ; l'Empereur, entouré des plus illustres guerriers de tous les temps, Achille, César, Charlemagne, le grand Frédéric, se jette dans les bras de Murat, et la scène s'éclaire d'une lumière qui l'inonde dans toutes ses parties. On doit féliciter M. Dejean du luxe de la mise en scène ; les décors sont fort beaux et manœuvrés très-lestement ; on a remarqué, avec raison, une vue du camp de Mourad-Bey, autant pour la disposition des groupes que pour l'habileté de brosse du décorateur ; quant aux acteurs, ils sont au-dessus de tout éloge, intelligents, bien appris, mis avec goût ; on dirait qu'ils sortent des meilleures classes du Conservatoire, s'il y avait un Conservatoire pour les chevaux.

ALBUM DE L'ARTISTE.

Projet du Monument de Napoléon. — Arsène Houssaye.



Ce projet, le seul qui nous soit venu de l'Institut, n'est pas précisément, n'est pas exclusivement un tombeau. Par une idée qui lui revient tout entière, M. Petitot a voulu rendre à la mémoire de l'Empereur un hommage plus éclatant. Il a pensé que le cercueil de cet homme étrange ne devait pas être un cercueil vulgaire, entouré d'afflictions et de larmes, de figures penchées et rêveuses ; simulacres éternels de la douleur qui n'a qu'un temps, et de regrets qui ne sauraient survivre à la génération guerrière de l'Empire. — Napoléon n'est déjà plus de l'époque actuelle ; il appartient désormais à l'histoire. C'est une de ces grandes et magnifiques figures qui font époque dans l'histoire du monde, comme Alexandre, comme César, comme Charlemagne, et de même que ces illustres capitaines, il ne peut exciter qu'un seul sentiment, celui de l'admiration. Voilà justement ce que s'est dit M. Petitot, et partant de là, il a consacré dans son projet le suffrage populaire qui éleva Napoléon et l'admiration qui a rallié autour de sa tombe, même les plus redoutables adversaires de l'Empereur ; en un mot, M. Petitot a fait du tombeau impérial ce qu'a été la vie de l'Empereur, une ovation, une apothéose. — Sur un soubassement de granit orné d'aigles et de

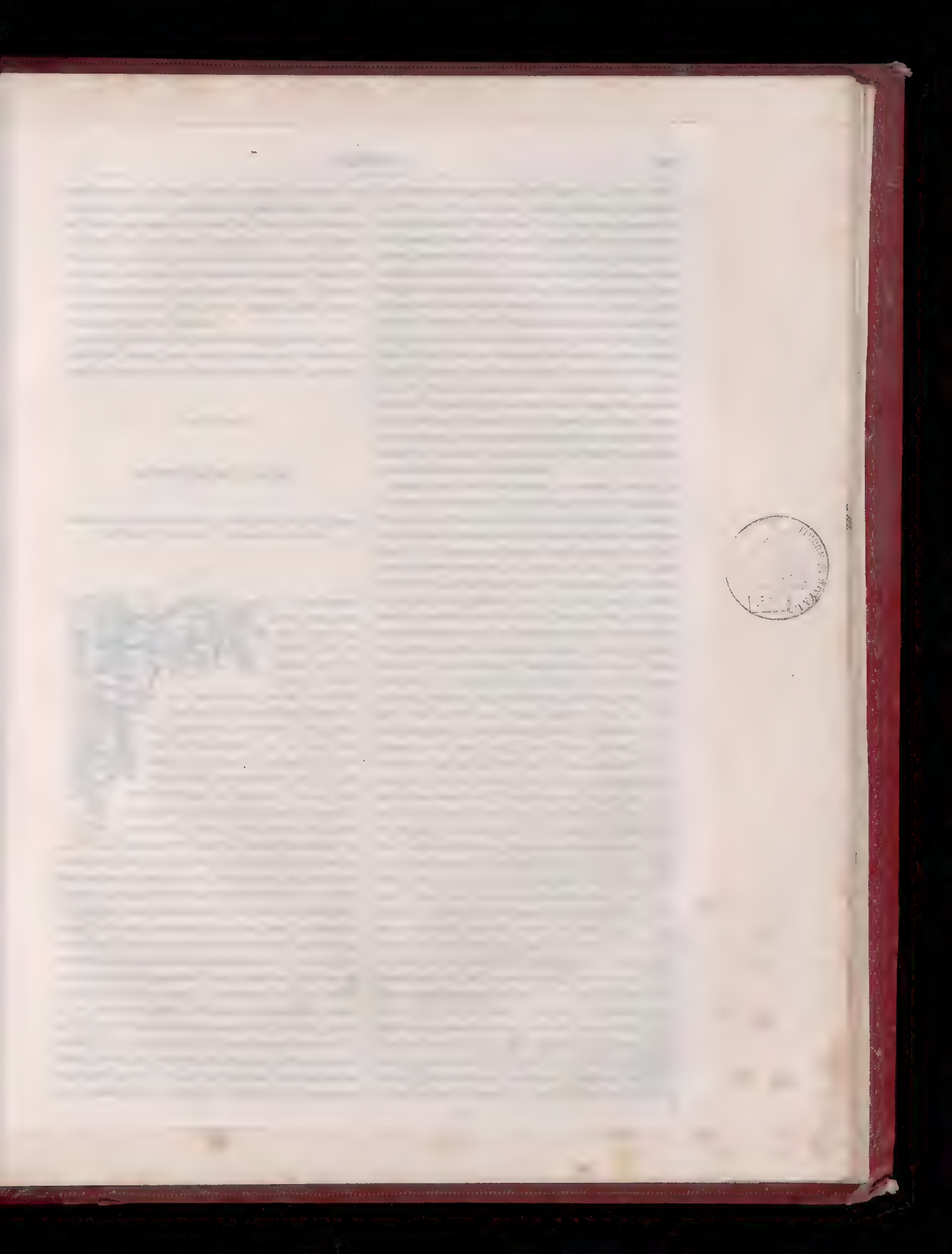




Lith par A. Leloir.

Imp Lemercier, Benard et Cie

Projet d'un Monument à Napoléon
par Mr. Petitot





pieds funéraires en bronze s'élève un socle de marbre : sur ce socle se trouve le sarcophage et quatre figures de marbre blanc représentant *la Guerre, la Victoire, la Gloire* et *la Législation*. Ces figures élèvent sur le pavois le héros immortalisé ; aussi le pavois protége la tombe, et la tombe elle-même n'est plus qu'un monument triomphal élevé à la gloire encore plus qu'à la mémoire de l'empereur. — Tout cela a été fort habilement rendu par M. Auguste Laloir, dans le croquis que nous vous donnons.

Quant au portrait de M. Arsène Houssaye par notre collaborateur Jules Varnier, nous vous en avons assez entretenu en temps et lieu pour n'avoir plus à nous en occuper aujourd'hui.

NOUVELLES D'ART.

Peintures de Saint-Louis-d'Antin, par MM. Cornu, Signol et Bezard. — Lettre de M. Guersant. — Commandes et travaux.

Il y a huit jours à peine, à cette même place, nous vous parlions des six apôtres que M. S. Cornu a exécutés, avec tant de talent, sur une des galeries latérales de l'église de Saint-Louis-d'Antin. Aujourd'hui, il nous reste à vous entretenir de la coupole, ou, si vous aimez mieux, et cela pour s'exprimer avec plus d'exactitude, du cul-de-four dont M. Signol vient de terminer les peintures, et des six apôtres que M. L. Bezard avait à faire en regard de ceux de M. S. Cornu. — Mais d'abord, nous dirons que le sujet choisi par M. Signol est, selon l'habitude de cet artiste, un de ces sujets vagues et mystiques que nous serions fort empêchés de vous préciser, et qui laissent au peintre toute latitude d'invention et d'arrangement, latitude dont, à la vérité, M. Signol se garde bien d'abuser. M. le vicaire de Saint-Louis, auquel nous nous adressions à cet égard, nous a répondu ne savoir trop lui-même ce que tout cela voulait dire ; qu'il lui semblait bien que ce devait être *les douleurs de N. S. Jésus-Christ*, ou quelque chose approchant ; mais cependant qu'il n'oserait l'affirmer, et qu'au surplus, le lendemain, sans plus tarder, il s'en informerait auprès de M. Signol. En attendant la réponse de M. Signol, il nous a semblé, comme à M. le vicaire, que ce devait être *les douleurs de N. S.* — Jugez-en vous-mêmes. — Le Christ, revêtu d'une seule draperie blanche, d'ailleurs fort heureusement ajustée, et tenant en main une croix énorme, occupe le milieu de la composition. A droite et à gauche sont deux femmes arrangées en manière d'anges : l'une tient le calice, et c'est la meilleure des deux ; l'autre, sans doute, la lance qui a percé le sein du Fils de Dieu ; elle ne sait trop comment la tenir, aussi la tient-elle fort mal ; après tout, cet ange est une femme, et une lance dans les mains d'une femme n'est guère à sa place. Après les anges, de chaque côté, sont encore un saint François et un saint Louis, les deux patrons titulaires de cette église ; car il est bon que vous le sachiez, cette paroisse a deux patrons : le premier, saint François, remonte au temps d'autrefois, alors que le collége Bourbon était occupé par des capucins ; le saint Louis, au contraire, lui vient de la restauration, laquelle, relevant cette église, voulut en avoir le mérite aux yeux de Dieu et de saint Louis, et la gloire aux yeux des hommes. Le tout est peint sur fond bleu indigo à la manière et en imitation d'Orcagna et de Giotto ; les figures posent sur des nuages, lesquels supportent également un débris de la colonne où le Christ fut attaché pour être flagellé, et les principaux instruments du crucifiement.

Quoiqu'il soit loin d'être parfait, ce dernier ouvrage de M. Signol est néanmoins de beaucoup supérieur aux peintures que cet artiste vient d'exécuter à la Madeleine. Nous y avons retrouvé presque tous les défauts que nous vous signalions, il y a quatre ans environ, dans le tableau de *la Religion chrétienne consolant les affligés*, et aussi, mais en plus petit nombre, quelques-unes des belles qualités que M. Signol n'avait pas encore perdues alors. Au premier aspect, ordonnance et peinture, tout cela est si honnête, tout cela est si proprement rendu, que vous êtes ébloui et tout prêt à admirer. Au premier aspect, le dessin paraît ferme et serré, et le style digne des vieux maîtres qu'il rappelle ; mais ce n'est malheureusement là qu'une illusion qui s'efface bien vite, à mesure que vous observez plus attentivement. Après dix minutes d'étude, vous tombez dans l'excès contraire ; tous les détails vous offusquent et vous semblent placés à contre-sens ; vous trouvez que le saint Louis a l'air niais et gauche, que le Christ ne s'applique qu'à bien tenir sa croix en équilibre et de façon à ne point trop déranger la symétrie de la composition ; que le bras étendu sur l'Évangile est trop long, et que le genou levé de l'ange à la lance ne se sent pas de raccourci. Vous trouvez que c'est encore, que c'est toujours la même afféterie et la même prétention, toujours la même recherche du joli et la même absence du caractère chrétien ; qu'en fait de style et de dessin, il n'y a là que des intentions, de bonnes intentions, si vous voulez, mais rien que des intentions ; et enfin, que ces têtes, si jolies et si bien peintes qu'elles soient, manquent toutes d'élévation. En effet, toutes ces têtes, on les dirait sorties d'un seul moule ; ces anges et ce Christ, vous les avez vus dans tous les tableaux de M. Signol, et ils vous charment d'autant moins ici que l'auteur les a vulgarisés lui-même à force de les reproduire ailleurs. On voit que M. Signol a appris à dessiner de M. Gros : ses figures, c'est-à-dire ses ensembles sont régulièrement construits, mais le contour en est veule et lâché, d'une précision illusoire, toute dépourvue d'élégance et de finesse ; c'est un trait jeté au hasard et où toutes les difficultés de détail sont adroitement escamotées. Avouons-le cependant, la figure du saint François et, à peu de chose près, celle de



l'ange au calice, sont deux belles figures : en les admirant, on regrette que ce ne soit là qu'une exception ; on regrette que M. Signol s'abuse lui-même et se fasse chef d'école par ses travers, et l'on s'en revient en disant de lui, comme de tant d'autres : « C'est un beau talent fourvoyé; c'est beaucoup de belles qualités perdues dans une voie qui n'est pas la sienne ! »

Certes, on n'en pourra pas dire autant de M. Bezard : celui-là est un vieux rejeton de la vieille École italienne : il sait ce que c'est que la peinture monumentale et la peinture religieuse ; il a vécu là dedans, il connaît ses maîtres et il en use comme il convient. M. Bezard cherche, avant tout, le caractère et le style ; sa peinture est ferme et précise au point de paraître dure ou sèche ; quelquefois elle est dépourvue de finesse et de modelé, mais jamais de tournure. Les six Apôtres qu'il a faits à Saint-Louis et qui complètent la décoration de cette église sont : *saint Pierre*, *saint Matthieu*, *saint André*, *saint Jacob*, *saint Simon* et *saint Thomas*. Ce sont six belles figures bien drapées, bien campées, pleines d'ampleur et de noblesse, qui n'ont rien de séduisant au premier abord, mais qui peuvent supporter, sans perdre de leur mérite, un long et sérieux examen. En somme, la décoration de Saint-Louis-d'Antin est satisfaisante : MM. Signol, Bezard et Cornu semblent avoir eu à cœur d'harmonier leurs manières, de chercher des effet simples et pareils, sans prétendre attirer exclusivement l'attention les uns aux dépens des autres, et cela, disons-le, dans l'intérêt de l'ensemble, afin de maintenir au monument l'austérité et l'harmonie dont on a si horriblement dépouillé Notre-Dame-de-Lorette. Un tel accord est si rare parmi les artistes de notre époque, que vraiment c'est une chose qui mérite tous nos encouragements et à laquelle nous ne saurions trop applaudir.

— Notre impartialité nous fait un devoir d'insérer *textuellement* la lettre suivante que nous recevons de M. Guersant, au sujet de la description que nous avons faite de son monument napoléonien.

« Monsieur,

« J'ai lu dans votre intéressant journal du 31 octobre, le compte rendu tant qu'en dessin, qu'en sculpture, pour le tombeau de Napoléon. L'opinion que vous avez portée sur le projet du numéro 75 ne rend pas compte de son sujet. D'abord, je n'ai pas voulu qu'il soit une leçon géographique, mais bien une chapelle ardente, renfermant le tombeau de Napoléon recouvert de son manteau et de sa couronne impériale, comme on le voit, pour indiquer qu'ils ne peuvent être portés que par lui. A la vérité j'ai bien mis des configurations géographiques sur les piédestaux, qui représentent la marche de nos armées; mais ce n'est qu'un léger détail qui ne peut pas être le sujet du monument. Je vous prierai, Monsieur, de vouloir bien faire une rectification sur votre description qui n'est pas exacte. D'abord, les bas-reliefs qui décorent le soubassement ne sont pas allégoriques, mais bien historiques. Ils représentent les principaux faits de la vie de l'Empereur, je les ai placé à la base de mon monument comme étant le principe de l'apothéose qui le couronne, considérant que c'est par ses actions qu'il s'est rendu immortel. Quant aux dragons menaçants, je ne comprends pas comment il a été possible de les voir. Je me suis abstenu de représenter aucune arme de l'armée ; comme elles ont toutes participé à la gloire de la France, il fallait les mettre toutes, ou pas du tout ; c'est ce que j'ai fait en personnifiant leurs victoires. Les drapeaux en bronze devant lesquels elles sont adossées, représentent ceux que nos braves ont réduit en cendre en 1814 pour les soustraire à l'étranger. Je les ai placés là comme étant le plus noble objet qui pouvait ombrager le tombeau de Napoléon. Je réitère de votre obligeance la rectification de cette inexactitude ; il est constant que mes bas-reliefs ne sont pas allégoriques, et que je n'ai pas mis de dragons d'aucune nature. Je compte sur votre impartialité et votre droiture pour la vérité, de vouloir bien insérer dans votre prochain numéro la demande que j'ai l'honneur de vous soumettre.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre très-humble serviteur,

« Guersant, statuaire. »

Avec la meilleure volonté du monde et en dépit des rectifications de M. Guersant, nous ne saurions laisser sans réserve planer sur nous ce rigoureux soupçon d'inexactitude. Seulement dans les bas-reliefs qui accompagnent le monument, nous avons vu des serpents sortir en quelque sorte de la bouche des aigles, des dauphins ouvrir une gueule que nous n'osons plus appeler menaçante, et notre imagination éblouie a pu composer innocemment des dragons mythologiques à l'aide de cet étourdissant pêle-mêle ; nous en faisons de grand cœur l'aveu, car d'autres s'y seraient laissé prendre comme nous. Quant aux bas-reliefs que l'auteur des configurations géographiques prétend ne pas être des allégories, nous lui demanderons à notre tour ce que veulent dire le dauphin, l'aigle, l'oie, la botte, l'ours, le bélier, toutes ces interventions de bêtes inintelligentes et de choses inanimées. A coup sûr, il y aurait conscience à les nommer des personnifications.

— Les espérances que nous avions conçues à l'égard de MM. Benouville et Alexandre Laemlein viennent de se réaliser. M. le ministre de l'intérieur a commandé à ces deux jeunes artistes deux tableaux dont il a laissé le sujet à leur choix ; il a aussi confié à M. Préault l'exécution d'une statue de Sainte-Marthe pour l'hospice de Bergerac. Nous vous dirons encore que l'administration de la monnaie a désigné un de nos jeunes graveurs les plus distingués, M. Eugène Oudiné, pour exécuter une médaille destinée aux Sociétés d'agriculture, et que ce travail remarquable à tous égards comme finesse d'exécution et beauté d'arrangement, ne peut manquer de faire le plus grand honneur à cet artiste. M. Oudiné n'est pas seulement un graveur de mérite, c'est en outre un sculpteur de beaucoup de talent qui nous a, pendant son séjour à la villa Medici, envoyé de belles et bonnes sculptures. A cette heure, il s'occupe, pour l'abbaye de Tournemire, dans l'Aveyron, d'une *Vierge à l'enfant Jésus*, dont nous aurons plus tard à vous entretenir en détail ; nous attendrons pour cela que cette statue soit terminée. — M. L. Auvray vient d'achever pour l'Institut, un beau buste de Lesueur, et M. Ottin un buste de Napoléon qui sera placé dans les caveaux de la colonne de Boulogne-sur-Mer.

M. INGRES.



Nul artiste n'aura, de son vivant, captivé autant que M. Ingres l'attention et les sympathies de ses contemporains; nul n'excitera jamais autour de sa personne et de ses ouvrages un concours plus immense et des suffrages plus unanimes. Tout récemment, à son retour de Rome, M. Ingres a été l'objet d'une ovation publique aussi glorieuse qu'inaccoutumée : c'est un fait accompli; nous l'acceptons comme tel, quelles qu'aient été à cet égard les réserves de ce journal, et M. Ingres a dû être d'autant plus flatté de cet hommage, que l'hommage s'adressait moins au directeur de la Villa Médici qu'à la personne même de l'artiste. Cependant, il faut bien le dire, ovation et suffrages, tout cela n'était que justice. Artiste de talent resta-t-il jamais plus longtemps oublié ou méconnu que le peintre d'Homère? Calomnié, et quelques fois outragé, même par ses compatriotes, M. Ingres, il y a quinze ans à peine, était repoussé du monde artistique, mis, pour ainsi dire, hors la loi commune, traité en rebelle, et, aux yeux d'un grand nombre, convaincu d'impuissance et d'orgueil. Mais aujourd'hui la réaction est complète ; elle a été plus éclatante, parce qu'elle avait été plus tardive; aujourd'hui il n'est personne qui ne connaisse et n'apprécie M. Ingres : tout le monde s'occupe de ses ouvrages; le plus grand nombre pour les admirer et les applaudir, quelques-uns encore pour les décrier, car rien ne manque à la gloire de M. Ingres, ni les détracteurs, ni les envieux : de ces derniers, il en a juste ce qu'il faut pour prouver la réalité et la justice du triomphe, et comme César, il les traîne après lui, je ne dirai pas jusqu'au Capitole, mais jusqu'à l'Institut, le seul endroit peut-être où l'on veuille bien encore les admettre et les écouter.

L'histoire des développements de M. Ingres et de ses idées sur l'art est tout entière dans l'histoire de ses débuts. Né à Montauban au mois d'août 1780, Jean-Dominique-Auguste Ingres fut peintre presque en naissant, et musicien en même temps qu'il était peintre. Son éducation était celle d'un artiste. Son père, digne et honnête professeur de dessin, y veillait avec un soin extrême; et comme la nature était bonne, toute chose allait à merveille. Il n'est pas vrai, ainsi que le bruit en est répandu, qu'à toute force l'on ait voulu faire un musicien de M. Ingres ; cette vocation forcée est un petit roman passablement maladroit : la vérité est par elle-même assez riche et assez belle, et peut fort bien se passer de toute invention. Le père de M. Ingres voulait que son fils fût peintre comme lui, un meilleur peintre s'il était possible, et dès lors, la musique ne devait être pour le jeune Ingres que ce qu'elle a toujours été effectivement : le *dulce lenimen laborum* d'Horace. — Comment M. Ingres apprit d'abord à dessiner, c'est presque un miracle. Un beau jour, son père, ayant rassemblé tout ce qu'il possédait de dessins et de gravures, lui dit : « Voilà trois cartons, tout cela est à toi, fais-en ce que tu voudras. » Or, ces trois cartons étaient pleins de figures à la Boucher et de figures à la Vanloo : quelques gravures de Poussin et de Raphaël y figuraient bien aussi, mais en petit nombre, en très-petit nombre, car la mode n'était alors ni à Poussin ni à Raphaël ; elle n'était pas même encore à David. — C'est dans cet horrible pêle-mêle que l'enfant eut à se débrouiller ; et vraiment l'on ne saurait trop admirer la manière dont il en vint à bout, grâce à Dieu, ou plutôt grâce à son instinct.

A huit ans, M. Ingres, qui ne pouvait manquer d'être artiste, jouait à Montauban le rôle d'Orosmane. A ce qu'il paraît, le jeune Orosmane était magnifique ; son succès fut étourdissant ; tout le monde se l'arrachait, les dames surtout. L'une d'elles, que la mine fière et superbe du farouche sultan (un sultan de huit ans) avait charmée, ne trouvant en dehors de la scène et du rôle qu'un petit bonhomme tout rond et tout timide, fut à tel point désenchantée, qu'elle s'écria : « O mon Dieu, qu'il est laid ! » Je ne sais comment M. Ingres prit alors le compliment ; aujourd'hui il le prend fort bien et le conte surtout fort gaiement. Peu de temps après, le père de M. Ingres, qui était un peintre de beaucoup de talent, sinon de grande réputation, et un maître assez modeste pour douter de ce qu'il savait; M. Ingres, dis-je, conduisit son fils à Toulouse et le confia à ses collègues de l'Académie de peinture. — M. Roques, aujourd'hui encore directeur de l'Académie de Toulouse, fut son premier maître; c'est devant une copie de la *Madone à la chaise* de Raphaël, faite à Rome par M. Roques, que l'élève se sentit peintre, réellement peintre, c'est-à-dire un peu plus peintre que le Corrège, et s'éprit pour Raphaël de cette belle passion que vous lui savez. A Toulouse, M. Ingres eut également pour maître

un homme de mérite, le paysagiste Briant, de Bordeaux : de celui-ci il apprit à distribuer la lumière, comme de M. Roques il avait appris à dessiner. C'est une des belles pages de la vie de M. Ingres que cette époque, et les souvenirs qu'il a gardés de ces deux hommes, dont il a eu et dont il aime tant à se louer, témoignent également de leurs belles qualités et des nobles sentiments de leur élève.

Décidément, M. Ingres était peintre. A onze ans, il eut à Toulouse le premier prix de dessin, et, suivant l'usage, il fut porté triomphalement au Capitole et couronné en grande pompe. Cependant il n'en était pas moins musicien ; aux yeux du public, il était même beaucoup plus musicien qu'il n'était peintre. A quinze ans son nom avait déjà figuré sur l'affiche des spectacles; à quinze ans, l'auteur de la Stratonice jouait, aux applaudissements les plus redoublés, *un concerto de Viotti*, sur le grand théâtre de Toulouse. — Sans doute lorsque le jeune Ingres était à Toulouse, jouant dans tous les concerts, choyé, fêté pour sa précocité et donnant les plus belles espérances comme musicien, si l'on eût pu prévoir que cet enfant serait un jour de l'Institut, on l'aurait certainement vu là de par Gluck ou Mozart, et en vertu de quelque illustre partition. Or, Dieu sait si l'on aurait vu juste? Quoique M. Ingres soit d'une force supérieure sur l'instrument si difficile des Bériot et des Paganini, il faut convenir qu'il a tenu, en fait de peinture, beaucoup plus qu'il ne semblait promettre, et que le musicien, si habile qu'il soit, ne brille pas à côté du peintre. On dit bien que Beethoven n'a pas de plus habile ni de plus intelligent interprète que M. Ingres ; il y aurait vraiment mauvaise grâce à en douter, puisque c'est Listz qui le dit; mais pour nous, comme pour bien d'autres, M. Ingres n'est que M. Ingres, c'est-à-dire l'auteur du *saint Pierre*, l'auteur de *l'Apothéose d'Homère*, en un mot, l'un des plus illustres maîtres de notre École française.

Parlons donc ici du peintre, et laissons à d'autres le soin de juger le musicien.

A seize ans, M. Ingres vient à Paris ; à dix-sept, on le retrouve dans l'atelier de David, aux côtés de M. Gérard modifiant déjà, selon son instinct et ses tendances naturelles, les études auxquelles on l'obligeait, et cherchant, en dehors des préceptes de M. David, la véritable intelligence des écoles antiques de la Grèce et de Rome. M. Ingres admirait David, mais il l'admirait en élève prudent et réservé qui accepte les beautés, seulement les beautés. Ce qu'il connaissait de Raphaël lui paraissait bien supérieur à ce qu'il voyait de David ; il ne jurait que par Raphaël ; Raphaël et l'Italie remplissaient tous ses rêves ; et Rome était le but qu'il appelait de tous ses vœux.

Ce but si ardemment désiré, M. Ingres allait bientôt l'atteindre; à vingt ans il obtint le second prix de Rome; à vingt et un ans le premier grand prix vint heureusement couronner ses efforts et ses études. *Achille recevant dans sa tente les ambassadeurs d'Agamemnon*, tel était le sujet donné au concours de 1800. Le tableau de M. Ingres placé au palais des Beaux-Arts parmi tous les ouvrages couronnés est là comme le premier jalon de cette route glorieuse que le peintre d'*Homère* a si noblement parcourue depuis. Cet essai était, aux yeux de Flaxman, un coup de maître, et l'illustre sculpteur disait : « C'est ce que j'ai vu de mieux à Paris ! »

A Rome, sous ce beau ciel inspirateur de l'Italie, sur cette terre qu'avaient foulée et pour ainsi dire fécondée Michel-Ange et Raphaël, et toute pleine des chefs-d'œuvre de l'art, M. Ingres s'abandonne à ses chères affections, donne une réalité à ses rêves d'autrefois : à Rome, Raphaël devient son maître : il le copie, il l'interroge, il l'apprend par cœur; et jamais disciple soumis ne suivit avec plus de constance et de bonheur les traditions sacrées de l'École romaine. A peine arrivé, M. Ingres est à l'œuvre : c'est d'abord, comme pensionnaire et pour premier envoi, une *Baigneuse* que l'on dit fort bien ; l'année d'après, c'est un des meilleurs ouvrages de M. Ingres, une *Dormeuse*, délicieuse création dont s'empare aussitôt le roi de Naples, et à laquelle, plus tard, l'*Odalisque* devait faire pendant. C'est ensuite un beau portrait de Mme de Vauçait exécuté à Albane, puis un troisième envoi de Rome : *Œdipe et le sphinx*, tableau plein de belles et solides qualités, et à propos duquel néanmoins l'Académie d'*alors*, évidemment aussi infaillible que celle d'aujourd'hui, renvoyait aux études de l'antique et des belles figures, un jeune homme qui les connaissait et les comprenait assurément mieux que l'Académie tout entière. — Ici ce sont des portraits, au milieu desquels nous distinguons celui de mademoiselle Rivière : c'est une *Femme au bain* d'une couleur admirable et digne en tout point de la première baigneuse : c'est la copie du *Mercure de la Farnésine* : et enfin c'est, pour envoi de quatrième année, un tableau mythologique, *Jupiter et Thétis*. Mais avant tout cela, avant de quitter Paris pour aller s'installer à la Villa Médici, alors toute désorganisée par les troubles de Rome et par les guerres du consulat, M. Ingres avait fait à Paris, qu'il ne quitta qu'en 1806, deux portraits de Napoléon ; l'un représentant le premier consul et donné depuis à la ville de Liége ; l'autre *Napoléon empereur*, commandé par Napoléon lui-même pour le Corps Législatif et actuellement placé aux Invalides.

Nous sommes en 1810 : la pension de M. Ingres est terminée; adieu les études; il faut vivre désormais et vivre à ses frais. Ne croyez pas que M. Ingres suive l'exemple tracé, qu'il revienne à Paris, avec ses camarades, et comme eux, tout pressé d'exploiter son état, suivant les antichambres, flairant le vent et attendant une commande de chaque victoire. M. Ingres reste à




A
J. A. D. INGRES
MEMBRE DE L'INSTITUT
A ROME



Rome ; il vit plus retiré que jamais, seul avec ses maîtres, seul avec tous ces chefs-d'œuvre qu'il admire, et étudiant encore sur ses économies de pensionnaire ce divin Raphaël dont il disait avec tant de raison : « C'est Michel-Ange perfectionné. » Que lui fait l'avenir ! il n'espère ni ne désire autre chose que continuer ses études. Est-ce qu'il s'inquiète de la gloire ? Est-ce qu'il a le temps d'y songer ? S'il travaille, s'il se prive de tout pour travailler, c'est uniquement pour sa propre satisfaction et pour ce bel art de la peinture dont il est épris et dans lequel il s'oublie tout à fait. — Toujours vers cette époque, M. Ingres exécute à la détrempe, pour le palais Quirinal, une immense composition de quinze à vingt pieds : *Triomphe des dépouilles opimes par Romulus, vainqueur d'Acron, roi des Ceciniens ;* et pour la chambre à coucher du même palais de Monte Cavallo : *le Sommeil d'Ossian*, plafond peint à l'huile et dont le sujet, si fortement rendu par M. Ingres, que le peintre est de beaucoup supérieur au poëte, était inspiré par les rêveries de l'époque, par cette poésie de l'Empereur et de M. Baour-Lormian, source aujourd'hui tarie, mais toute féconde alors et où puisèrent à l'envi Gérard, Girodet, David et tant d'autres peintres moins célèbres. De 1811 à 1815, M. Ingres termina *la chapelle Sixtine*, un chef-d'œuvre de vérité et de couleur, digne de Titien ; *le cardinal Bibbiéna fiançant sa nièce à Raphaël ; le Virgile*, tableau encore inachevé, bien différent, dit-on, de la belle gravure qu'en a faite M. Pradier, d'après de nouveaux dessins de M. Ingres, et que M. Ingres se propose toujours de terminer bientôt.

Les grands travaux venant à manquer, le besoin se fait sentir ; hélas ! oui, le besoin ! Et pour quelque temps il faut se séparer des belles compositions historiques. Même en travaillant pour vivre, M. Ingres trouve à faire des chefs-d'œuvre. En 1811, il produit une foule de portraits parmi lesquels nous citerons celui de M. de Norvins. Ce que M. Ingres appelle du *commerce*, ce sont ces admirables croquis à la mine de plomb, jetés, pour ainsi dire, au courant de la main, et dans lesquels, néanmoins, il savait mettre tant de science et de vérité. Comme portraitiste, le talent de M. Ingres ne fut jamais contesté : de ce côté, et surtout par les *mines de plomb*, son succès est immense. Mais faut-il l'avouer, ce succès qu'il n'ambitionna jamais, ce succès même le désole ! Tandis que M. Ingres multipliait ainsi ses *mines de plomb*, il travaillait également, et c'étaient là ses loisirs, il travaillait à de petits tableaux qui sont aujourd'hui des chefs-d'œuvre pour tout le monde, mais qui n'étaient alors des chefs-d'œuvre pour personne ; il faisait *Raphaël et la Fornarina ;* il faisait la *chapelle Sixtine*, il faisait la *Francesca de Rimini ;* tous ces magnifiques et inimitables ouvrages ; et cependant, ce bon public dont il reproduisait les traits avec tant de patience et de courage, ses compatriotes, ses amis mêmes, tous ensemble reniaient ces tableaux et s'efforçaient de prouver à M. Ingres que son état n'était pas de faire des tableaux. O douleur ! il avait beau leur dire à tous : « Mais voyez donc, je suis peintre, il me semble que je suis peintre ! » On lui répondait toujours : « Faites des portraits, ou changez de manière ! » — Et bien malgré lui, M. Ingres leur obéissait, M. Ingres faisait encore des petits portraits, poussé qu'il était par la nécessité et le besoin de vivre. Cette souffrance, ou plutôt, cette torture, M. Ingres l'a subie vingt ans. Pendant vingt ans, nul ne l'a compris, nul n'est venu à son aide, excepté quelques bons amis, bien dévoués et bien courageux, qui avaient foi en lui, malgré tout ce qu'ils voyaient et ce qu'ils entendaient autour d'eux ; excepté Mme Ingres, un caractère ferme, plein de raison et de prudence, une femme excellente toute dévouée à son mari, qu'elle avait su deviner tout d'abord, qu'elle soutenait de sa parole, et au milieu des plus rudes épreuves, lui donnant encore, lui donnant toujours l'exemple du courage et de la résignation ; elle l'aidait ainsi à surmonter ses dégoûts et à persévérer.

En 1815, deux mois après son mariage, M. Ingres va à Naples, y fait un portrait demi-nature de la reine Caroline, reçoit d'elle la commande de l'*Odalisque* qu'il revient exécuter à Rome, et la livre, quelques années plus tard, à M. le comte de Pourtalès, un grand seigneur comme on n'en voit guère fort heureusement, et qui semble ne l'avoir acquise que pour la dérober à tous les yeux — Seulement en 1814 et en 1815, alors même que l'Europe était si fortement ébranlée et que les royaumes napoléoniens s'écroulaient à grand bruit, M. Ingres fait les deux tableaux de l'*Arétin ;* le *maréchal de Berwick ;* l'*Épée de Henri IV ; Henri IV en famille*, la *Mort de Léonard de Vinci* et le magnifique portrait de Mme de Sénonne. Le tableau de *Roger et Angélique* est de 1816. Après l'évacuation de l'Italie par les troupes françaises, de 1815 à 1820, il fallut, pour ainsi dire, travailler au jour le jour, reprendre les petits portraits à la mine de plomb ; hélas ! il fallut recommencer une nouvelle vie de lutte et de privation. Cette fois-ci la lutte fut plus cruelle : toutes les relations établies se trouvaient rompues pour M. Ingres ! la reine Caroline pleurait son époux, les Français avaient quitté Rome, et les Anglais, à leur tour, venaient visiter la ville éternelle. Que rapporter de Rome, le pays des arts ? Des tableaux ? C'était bon aux plus riches et aux plus éclairés, mais les autres, et c'était le plus grand nombre, ne voyaient à Rome, en fait de peinture, que leur portrait à faire faire : or, M. Ingres avait de la réputation, on s'adressa donc à lui de confiance, et lord *Nock*, le premier Anglais qui posa, fut si bien à son gré et au gré de ses compatriotes, qu'il amena à M. Ingres toute l'émigration anglaise.



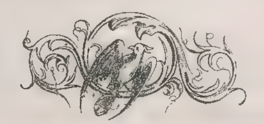
Cependant M. de Blacas vient à Rome : par lui et par ce bon M. Thévenin, alors directeur de l'école de Rome, M. Ingres obtient la commande d'un tableau pour l'é-

glise de la Trinité-du-Mont ; *Jésus remettant les clefs du paradis à saint Pierre*, un des meilleurs tableaux chrétiens qu'ait produits la peinture et par lequel M. Ingres, forçant l'admiration de ses détracteurs, se place enfin à Rome au rang qu'il méritait. Cet ouvrage terminé en 1820, M. Ingres quitte Rome pour Florence, y peint l'*Entrée de Charles V à Paris*, le portrait de Bartolini, celui de M. de Gourlief, ambassadeur à Naples, celui de M. et madame Leblanc; et, après avoir laissé reposer, pendant deux ans, l'ébauche de son tableau du *Vœu de Louis XIII* commencé en 1821, il le reprend un beau jour, bouleverse toute la partie inférieure et, d'une seule haleine, en six mois, exécute le tableau tout entier. Ce tableau, commandé par M. le ministre de l'intérieur, était attendu à Paris; mais auparavant il fallut bien céder aux instances de l'amitié, montrer à quelques intimes le nouveau chef-d'œuvre. On l'exposa donc pour les amis, seulement pour les amis; on leur accorda quatre jours, et dans ces quatre jours, tout Florence avec eux passa par l'atelier du maître. — M. Ingres voulut suivre son œuvre ; ô prestige de la patrie ! son triomphe était incomplet, ou plutôt son triomphe n'existait pas encore. Rome et Florence avaient beau reconnaître sa supériorité ! ce n'était ni pour Rome ni pour Florence qu'il avait travaillé, mais bien pour Paris ; aussi à chaque éloge, à chaque félicitation répondait-il tristement : « *Mais là-bas*, que diront-ils ? » — Exposé au salon de 1824, le *Vœu de Louis XIII* obtint un succès aussi complet à Paris qu'à Florence ; on reconnut bien alors que M. Ingres était peintre, et comme il avait osé le dire autrefois, qu'il savait faire autre chose que des portraits; sa supériorité fut donc établie en France au gré de ses désirs, et, l'année suivante, il était à l'Institut, à côté de son plus redoutable antagoniste, M. Gros.

Depuis cette époque M. Ingres a vécu parmi nous, il a travaillé sous nos yeux, et chacune de ses créations a trouvé dans ce recueil la justice qu'elle méritait. Nous glisserons donc rapidement sur cette dernière période de l'existence de M. Ingres et sur les ouvrages que vous avez été à même d'admirer avec nous. L'*Apothéose d'Homère*, cette illustre peinture, la plus belle peut-être depuis Raphaël, date de 1827. Elle fut composée et exécutée en dix mois. Peu de temps après, nous eûmes le portrait de M. le comte de Pastoret et celui de Mme de Sainte-Marie. C'est vers cette même époque que M. Ingres fit *la Madone et le Christ*, que possède M. de Pastoret. Au salon de 1834 figurait le portrait de M. Bertin: le *Saint Symphorien* était à celui de 1835. Nommé à la direction de l'école de Rome, M. Ingres exposa chez lui, peu de jours avant son départ, un de ses plus beaux ouvrages, le portrait de M. le comte Molé. A Rome, il a fait la *Stratonice*, la *Nouvelle Odalisque*, la *Vierge à l'Eucharistie* et un portrait de *Chérubini* dont bientôt sans doute nous aurons à vous entretenir. Et puis aussi viendront successivement la *nouvelle Madone* que M. Duchâtel a demandée à M. Ingres, les peintures de Dampierre, celles de la chambre des pairs, et, avant tout cela, le portrait de S. A. R. M. le duc d'Orléans, que M. Ingres doit incessamment commencer. Que nous reste-t-il à dire que vous ne sachiez déjà ?

Depuis huit ans, la critique et la jalousie se montraient bien de temps à autre, toujours ardentes à combattre autour des œuvres du maître, toujours prêtes à remettre son talent en discussion ; mais cette fois, du moins, ce n'était là qu'une exception, et M. Ingres justement applaudi, dignement apprécié, avait désormais pour lui l'opinion publique et la conscience même de ses plus forts détracteurs. En désespoir de cause, ceux-ci, réduits pour ainsi dire au silence, du côté du talent, se rabattirent sur le caractère de l'homme ; on taxa M. Ingres d'orgueil et de dureté, et c'était à qui lui prêterait le plus de caprices ou de ridicules ; on lui fit un crime du nombre de ses élèves, de l'influence qu'il avait sur eux, de l'amour, il faudrait dire de cette passion si touchante et si belle qu'il savait inspirer à tous ceux qui l'approchaient. On lui fit un crime de tout cela. Et le croiriez-vous? c'est de l'Institut principalement que partaient ces atteintes ; l'Institut seul osait encore s'attaquer à M. Ingres, et, poussé par je ne sais quel vertige, il censurait publiquement le directeur de la *Villa Medici*. Mais aujourd'hui, qui parle encore, nous le demandons, de ce professeur exclusif, de ce maître absolu, inflexible, violentant sans cesse, et comme à plaisir, toutes les natures soumises à sa domination, courbant tous ses élèves sous un même niveau ? —Lui, M. Ingres, un despote ! — Ah, que c'est mal le juger, que c'est peu le connaître ! Nul homme n'a moins que lui l'orgueil ou l'ambition de dominer ; son influence est grande, il est vrai ; mais quelque grande qu'elle soit, elle n'eut jamais rien de forcé, et elle s'exerce naturellement sans qu'il y ait aucune prétention. C'est la toute-puissance sympathique de son caractère, c'est la verdeur de ses pensées, en un mot, c'est la jeunesse de son esprit et la naïveté de ses émotions qui attirent à lui la jeunesse, et c'est sa bonté toute paternelle, son amitié dévouée, active, infatigable qui la lui attachent invariablement. Si l'on croit à ses moindres paroles, c'est que lui-même a une foi sincère dans les doctrines qu'il professe, c'est que sa conviction est si grande et si vraie, qu'elle se communique aussitôt à tous ceux qui l'écoutent.

JULES VARNIER.



L'ÉGLISE

DE LA MADELEINE.

Peinture.

(SUITE.)



A droite de la deuxième travée, nous trouvons la Madeleine au pied de la croix dans le tableau de M. Bouchot. Ainsi nous voilà transportés d'un seul bond, depuis le repas chez le Pharisien jusqu'après le crucifiement de Jésus-Christ. Toute cette belle partie de la vie de Madeleine où, mêlée aux saintes femmes, elle suivait Jésus et pourvoyait à ses besoins, a été supprimée, et ces scènes de prosélytisme ardent qui firent de tous les membres de sa famille autant de disciples de la nouvelle doctrine, et l'entretien avec Jésus, alors que Marthe, sa sœur, vient lui reprocher de négliger les soins de la maison, et la visite de Jésus chez les deux sœurs après la mort de leur frère Lazare, et la scène de la résurrection de Lazare où Madeleine, qui n'ose pas espérer le retour de son frère à la vie, s'écrie, avec une sorte d'angoisse, avant même que la pierre soit levée : *Domine, jam fœtet;* tout cela a été supprimé pour arriver plus vite à la conclusion de cette histoire. Et cela a été supprimé avec peu de discernement, selon nous; car nous aurions préféré voir la résurrection de Lazare ou Jésus chez Marthe et Marie, à la place de l'un des tableaux de la troisième travée qui sont, à peu de chose près, la répétition du même sujet : cela est si vrai, que le tableau de M. Abel de Pujol passerait volontiers pour la mort de Madeleine, et que celui de M. Signol représenterait assez convenablement Madeleine dans le désert, pour peu que la figure principale fût modifiée dans son attitude.

Mais il en a été décidé autrement, et nous avons à nous occuper de ce qui est et non pas de ce qui aurait pu être. Le tableau de M. Bouchot est triste et froid; son aspect, généralement bleuâtre, contraste durement avec la profusion de dorures qui l'environne. La composition est plus étrange que large et sévère; son personnage principal manque de cette grandeur imposante qui devrait être le caractère saillant de toutes les figures dans un sujet de cette nature. Les draperies sont pauvres et lourdes; elles n'ont ni ampleur, ni précision, ni finesse : ce ne sont là que des chiffons grossiers jetés au hasard sur des formes qui ne sont pas suffisamment étudiées. M. Bouchot n'a pas assez tenu compte de la gravité du sujet dont l'exécution lui était confiée et qui demandait à être traité dans une manière aussi éloignée de la facilité pittoresque des tableaux de batailles qui lui ont valu son premier succès, que de cet effet froidement mélodramatique dont l'exagération suffirait pour déprécier une peinture supérieure à celle de M. Bouchot.

Autant le tableau de M. Bouchot est dur et froid, autant celui de M. Coignet est suave, harmonieux et onctueusement coloré. Il faut convenir aussi que le sujet se prêtait merveilleusement au développement des qualités distinctives du talent de M. Coignet. C'est avant l'aube, par un effet de clair-obscur admirablement ménagé. Tout est accompli; Jésus, mort depuis trois jours, a été enseveli; des gardes ont été placés pour défendre l'approche du monument. Mais la tendre sollicitude de Madeleine n'est pas épuisée, elle n'est même pas découragée; le culte des tombeaux reste à cette âme ardente. Le lendemain du sabbat, elle vint dès le matin comme il ne faisait pas jour encore; s'approchant du tombeau elle vit que la pierre qui le couvrait avait été soulevée. Comme elle s'en retournait dans la désolation, elle rencontra Simon, Pierre et le disciple aimé de Jésus, et leur dit : « Ils ont enlevé le Seigneur de son tombeau, et nous ne savons où ils l'ont transporté. » Puis étant revenue auprès du monument, elle s'y tenait tout en larmes, lorsque, se penchant en avant, et portant ses regards vers la sépulture, elle vit deux anges debout, l'un aux pieds, l'autre à la tête, à la place où avait été déposé le corps de Jésus : « Femme, pourquoi pleurez-vous? lui dirent-ils. — C'est, répondit-elle, parce qu'ils ont emporté mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont placé. » En achevant ces paroles, elle se retourna et vit Jésus.....

M. Coignet a su choisir dans tout ce récit, et il a choisi avec une sagacité admirable le moment le plus dramatique, le plus intéressant. Les deux anges viennent d'apparaître à Madeleine qui leur répond : « Ils ont emporté mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont placé. » Elle n'a pas encore vu le Christ ressuscité, mais elle espère déjà, et l'apparition des deux anges, et leurs paroles, et cette tombe ouverte, tout semble concourir à lui faire supposer que Jésus pourrait bien n'être plus parmi les morts. C'est là, comme on peut voir, une situation fort complexe et d'autant plus difficile à rendre en peinture que les sentiments divers qui en résultent, quoique très-voisins, ne se confondent pas, et ne se distinguent pourtant que par des nuances d'une extrême délicatesse. M. Coignet n'a reculé devant aucune des difficultés que présentait un pareil sujet, et il les a surmontées avec bonheur. Sa Madeleine est, sans contredit, la mieux sentie, la plus inspirée, la plus admirablement rendue de toutes celles qui se trouvent ici, peinture aussi bien que sculpture; c'est une figure largement drapée, et posée avec une exquise simplicité; elle écoute encore les paroles de l'ange et commence à en pénétrer le sens. Ses yeux levés au ciel, sa bouche entr'ouverte, toute sa physionomie, sont d'une expression calme et douce qui s'épanouit avec bonheur, et l'on devine encore à travers sa félicité présente, l'angoisse mortelle dans laquelle elle était plongée tout à l'heure. Nous avons vu peu de peintures qui aient produit sur nous une impression aussi profonde, et nous aurions cru difficilement qu'on pût fixer

sur une même tête des sentiments aussi fugitifs et aussi divers. Aussi cette tête de la Madeleine restera et sera citée comme une des plus nobles inspirations de notre temps. Les deux anges ne sont pas également irréprochables; il y a quelque lourdeur dans celui qui se présente de face, et l'autre ne semble pas suffisamment prendre part à l'action. Nous pourrions bien relever aussi quelques incorrections de dessin dans l'un et dans l'autre; mais ils ne sont entièrement achevés ni l'un ni l'autre, et nous sommes persuadés d'avance que les imperfections sur lesquelles porterait notre critique disparaîtront à mesure que la peinture se terminera; car M. Coignet est un de ces artistes consciencieux qui se hâtent lentement, et qui n'abandonnent jamais un ouvrage tant qu'ils aperçoivent quelque chose dont ils ne sont pas complétement satisfaits.

Les tableaux de MM. Signol et Abel de Pujol n'ont pas, à beaucoup près, la même importance que ceux dont nous nous sommes occupés jusqu'ici; d'abord ils ne présentent pas le même intérêt dramatique, et puis ils sont plus faibles sous le rapport de l'exécution; ensuite, comme nous le faisions observer tout à l'heure, la Madeleine dans le désert, placée à droite de la troisième travée, et la mort de Madeleine qui est en face, font, en quelque sorte, double emploi, étant, pour ainsi dire, la répétition l'un de l'autre. Le dessin est généralement assez faible dans le tableau de M. Abel de Pujol. Cependant il y a çà et là des parties heureusement disposées et qui rappellent les meilleurs temps de cet artiste. Pourquoi faut-il que la Madeleine, le personnage principal, soit précisément un des moins favorisés au point de vue de la forme! Au reste, si peu qu'elle soit encore sensible, dans sa pénitence, aux accords de l'harmonie, elle peut y puiser des consolations souveraines; car M. Abel de Pujol a réuni autour d'elle un assortiment de musiciens célestes tellement considérable, que certainement Madeleine ne s'attendait pas à se trouver en si nombreuse compagnie lorsqu'elle prit le parti de se retirer au fond du désert. M. Signol la fait mourir au milieu d'un cortége d'anges à peu de chose près aussi nombreux, mais disposés avec autant de monotonie et de froideur que M. Abel de Pujol a mis de confusion dans l'agencement et la disposition de son orchestre ailé. La composition du tableau de M. Signol est froide et maniérée: sa Madeleine est couchée à terre comme ces figures roides et guindées qui décorent les tombeaux du Moyen-Age; les anges, disposés avec autant de grâce que les tuyaux apparents d'un jeu d'orgue et à peu près aussi régulièrement, rappellent visiblement les compositions gothiques.

Derrière les colonnes ioniennes qui décorent l'hémicycle du chœur, neuf figures ont été disposées une en face de chaque entre-colonnement; ce sont au milieu sainte Cécile escortée de deux anges, avec saint Philippe, sainte Amélie et saint Pierre à sa droite; saint Jacques, sainte Hélène et saint Paul à sa gauche, qui, avec les espaces ménagés pour deux portes de communication, complètent les onze entre-colonnements. M. Raverat, chargé de l'exécution de ces neuf figures, a déployé dans ce travail un talent calme et sans prétention, timide par endroits, mais toujours consciencieux et réfléchi. Sainte Cécile surtout a été étudiée avec une laborieuse assiduité; la recherche patiente et scrupuleuse n'a pas manqué non plus à l'exécution des autres personnages, on sent cependant qu'ils n'ont pas été caressés avec un pinceau également amoureux. Au reste, M. Raverat était chargé ici du travail le plus ingrat de toute cette vaste décoration, et il a su montrer qu'il n'était pas indigne d'une tâche plus importante.

Plus haut, sur la demi-coupole qui couronne l'hémicycle, voici toute l'histoire du christianisme que M. Ziégler a essayé de développer dans une immense composition; c'est ici l'œuvre capitale du monument par l'importance du sujet et par l'emplacement qui lui a été réservé, sinon tout à fait par le mérite de l'exécution.

Du point le plus élevé de cette vaste peinture, Jésus, assis dans sa gloire et sa toute-puissance, domine sur l'ensemble de la composition; d'une main il soutient le signe de la rédemption, et de l'autre il bénit avec une expression de paix et de miséricorde; au-dessous de lui, à droite et à gauche, le peintre a développé toute l'histoire du christianisme : d'un côté c'est l'Église d'Orient caractérisée assez mal à propos, ce nous semble, par les héros des croisades, de l'autre l'Église d'Occident avec ses papes, ses prédicateurs et ses martyrs.

Immédiatement à droite de Jésus-Christ, mais un peu au-dessous, sainte Madeleine est agenouillée dans une attitude d'adoration et de pénitence; mais comme souvenir de pardon et comme gage de béatification, ces paroles de saint Luc : ***Dilexit multùm***, apparaissent sur un cartouche qui se déroule soutenu par trois anges placés au-dessous du nuage qui la supporte. Un peu en arrière et tout autour du Christ on aperçoit la foule des premiers disciples de Jésus et des populations qui furent témoins de ses miracles; plus près sont les saintes femmes, les apôtres et les évangélistes.

Un peu plus loin à droite, et plus bas que la Madeleine, on reconnaît l'empereur Constantin, couronne en tête; saint Maurice, chef de la Légion-Thébaine; saint Laurent, avec son gril; saint Ambroise, évêque de Milan; et saint Augustin, son ami, son disciple, écrivant les amplifications de rhéteur qu'il nous a laissées sous le titre de polémique.

Plus loin le tableau s'assombrit à mesure que nous pénétrons dans le Moyen-Age. Voici les croisades : ce sont d'abord les papes Urbain II et Eugène III, tous deux couronnés de la tiare, puis saint Bernard, le puissant orateur, et Pierre l'ermite, l'aventureux pèlerin prêchant la croisade, puis un groupe de ducs, de comtes et de barons se disposant à partir pour la Terre-Sainte; l'un tire son épée comme pour se préparer au combat, l'autre présente une cassette pleine de bijoux, un autre invoque le ciel et semble faire vœu de ne revenir qu'après avoir planté la croix sur les remparts de la ville sainte et exterminé les infidèles; un autre enfin, un vieillard incapable de tout service personnel, présente trois fils qu'il dévoue à la conquête des lieux saints.

Au-dessous de la Madeleine, saint Louis à genoux, couvert d'une tunique fleurdelisée, semble invoquer Dieu pour le succès de son entreprise, puis viennent Godefroy de Bouillon, portant l'oriflamme, et Louis le Jeune, tenant en main un écu aux armes de France, puis Suger, abbé de Saint-Denis, puis Robert de Normandie, Richard Cœur-de-Lion et un Montmorency, la poitrine armoriée de ses alérions d'azur et portant l'épée de

connétable ; à côté de lui c'est le vieux doge Dandolo, aveugle, tenant encore le drapeau de Venise qu'il planta sur les murs de Constantinople à l'âge de soixante-dix ans ; enfin vient l'historien, le chroniqueur de ces expéditions étranges, Ville-Hardouin, racontant comment les croisés, qui étaient allés délivrer les lieux saints du joug des infidèles et secourir les chrétiens d'Orient, tournèrent leurs armes contre ces derniers et saccagèrent Constantinople que les mahométans n'avaient pas encore menacée. Mais laissons là le conteur naïf de cette boucherie stupide, et franchissons toute cette époque barbare pour arriver avec le peintre au réveil de la Grèce moderne et à son affranchissement, qui peut être regardé, si l'on veut, comme une dernière scène de cette longue lutte des chrétiens contre les infidèles. Toujours du sang, toujours des massacres ! Est-ce Corinthe ou Missolonghi, ou Candie, car hier le yatagan des barbares exterminait des chrétiens, hier encore c'était dans les îles grecques des scènes de carnage et de désolation. Or, Candie, ou Missolonghi, ou Corinthe, il n'importe, ce sont toujours les Hellènes invoquant aujourd'hui comme il y a quinze ans, comme il y a cinq cents ans, le signe de la croix contre les infidèles. Voici des soldats en prière blessés, expirants ; voici un prêtre grec implorant la miséricorde divine, les bras tendus vers le ciel ; voici une mère qui embrasse ses enfants ; voici des cadavres, des blessés et des mourants ; c'est l'histoire d'hier, celle d'aujourd'hui, peut-être celle de demain.

Détournons les yeux de ces scènes d'horreur. De l'autre côté du tableau, tout auprès du Christ, à sa gauche, on distingue dans le lointain, au milieu d'un groupe de martyrs, saint Symphorien et les saints de Cologne ; plus près sainte Cécile avec une lyre, et sainte Catherine appuyée sur la roue brisée de sa légende. Plus loin c'est le juif errant, Ahasverus le maudit, commençant ce voyage fantastique qui ne doit finir qu'au jour du jugement.

Un peu plus bas les hommes de guerre des Gaules écoutent les enseignements de saint Wast, tandis qu'une druidesse couronnée de gui et de verveine s'éloigne en brandissant avec indignation sa faucille d'or. Saint Rémi, Clovis et sainte Clotilde son épouse terminent ce groupe du côté de sainte Catherine.

Au delà c'est Charlemagne tenant le globe d'une main et de l'autre l'épée impériale ; un jeune homme placé à côté de lui porte les capitulaires, tandis qu'un envoyé du calife Aaron-al-Raschid lui présente les clefs du saint sépulcre et la chemise de la Vierge. Plus bas le pape Alexandre III donne l'absolution à l'empereur Frédéric Barberousse agenouillé à ses pieds. Puis viennent Othon de Bavière et Jeanne d'Arc accompagnée de deux hommes d'armes, visière baissée. Plus loin encore on aperçoit Raphaël, Dante et Michel-Ange représentant l'art d'Occident, tandis que celui d'Orient a été oublié ; cependant il nous semble qu'il n'eût pas été bien difficile de ménager une petite place dans cette composition pour Isidore de Damas ou Théodore de Milet.

Mais nous revenons à la France, qui occupe seule désormais l'histoire du christianisme dans la pensée de M. Ziégler : au-dessous de Charlemagne, Louis XIII, accompagné du cardinal de Richelieu, lève sa couronne de ses deux mains et la présente à la sainte Vierge.

Enfin, au milieu du tableau, directement au-dessous du groupe du Christ et de la Madeleine, l'empereur Napoléon reçoit la couronne des mains du pape Pie VII, tandis que l'évêque de Gênes, placé à sa gauche, porte le concordat ; à droite sont les cardinaux Braschi et Caprara.

Telle est, à peu de chose près, la disposition générale de cet immense composition, dont l'appréciation exacte demanderait un espace beaucoup plus considérable que celui dont nous pouvons disposer à la fin d'un article qui dépasse déjà les limites habituelles de ce journal ; cependant nous espérons que nos lecteurs voudront bien nous prêter encore un moment d'attention, et suivre jusqu'au bout les développements de nos observations. M. Ziégler se trouve dans une position assez exceptionnelle pour que nous ne puissions pas nous dispenser de donner une certaine importance à l'examen que nous allons faire des qualités qu'il a pu déployer dans l'exécution de son œuvre. Sans de trop riches précédents, cet artiste s'est trouvé tout à coup, on ne sait par quel moyen, chargé d'une des œuvres les plus importantes de ce temps-ci, et cela au détriment d'un des peintres les plus renommés de notre époque à qui elle avait été formellement confiée. Il a escaladé d'un saut les degrés, infranchissables pour tant d'autres, qui séparent les menus travaux de la peinture des hautes compositions monumentales, et il a obtenu de la confiance du gouvernement une de ces magnifiques entreprises pour l'exécution desquelles la plus grande vigueur de talent est à peine suffisante même unie à une expérience consommée.



Nous ne prétendons point blâmer ici la confiance que telles ou telles personnes ont cru devoir mettre dans le talent, dans le génie de M. Ziégler ou de tout autre. Nous ne croyons même pas qu'on doive exiger avec une extrême rigueur cette sorte d'expérience qui ne vient souvent qu'avec l'âge, et qui touche de si près à la caducité. La jeunesse est l'âge des grandes pensées, des fortes études, de l'exécution hardie et puissante. André del Sarte était fort jeune lorsqu'il peignit les admirables fresques du cloître des Servites, et Raphaël est mort à un âge auquel les plus grands artistes de notre temps ont pu rarement obtenir un travail véritablement digne d'un homme qui a conscience de sa supériorité. Mais nous croyons avoir le droit de demander compte à M. Ziégler, comme à tout autre, de la manière dont il a répondu à la confiance que l'administration lui aura témoignée.

Or qu'est-ce, à tout prendre, que cette vaste composition qui s'étale ambitieusement sur la coupole de la Madeleine ? Quel est le caractère particulier de cet ouvrage ? Quels sont les qualités et les défauts qui peuvent s'y rencontrer ?

D'abord le sujet ne nous semble pas convenablement choisi. N'eût-il pas été plus raisonnable en effet que la peinture la plus importante de l'église de la Madeleine rappelât plus directement la sainte sous l'invocation de laquelle ce monument sera consacré ? Pourquoi donc l'histoire du christianisme, et non point celle de sainte Marie-Madeleine ? et à supposer, ce que nous n'admettons pas, que cette légende si accidentée et si touchante ne fut pas assez riche de faits pour fournir le sujet d'une aussi vaste composition, n'y avait-il pas moyen de diviser la coupole en trois compartiments, dans lesquels on eût

résumé les traits caractéristiques de cette existence exceptionnelle? D'un côté, la vie mondaine de la courtisane, le luxe, la pompe, les festins, la joie, les plaisirs, et la satiété, le vide de cœur, l'inquiétude de l'âme, les aspirations à un amour plus pur, à des jouissances moins sensuelles, à des félicités moins grossières; de l'autre, la vie ascétique et la pénitence au désert, la prière, la méditation, les concerts des anges et les visions célestes; et puis au centre l'apothéose et les récompenses éternelles. Cela était très-simple et très-convenable. Cette disposition eût présenté en outre l'avantage de résumer, dans le chœur de l'église, au point vers lequel sont continuellement tournés les regards des fidèles, toute l'histoire de la Sainte, dont les peintures distribuées sur les murs latéraux auraient reproduit les principaux épisodes. Cela était d'autant plus facile que, dans ce cas, on n'eût pas couru, comme on pourrait croire, le risque de répéter deux fois le même sujet; car aucune des peintures secondaires n'avait été distribuée lorsque M. Ziégler fut chargé de la coupole, et si nos souvenirs nous servent bien, on n'avait même pas songé à demander des esquisses aux artistes qui depuis ont exécuté ces travaux. Ainsi il avait latitude pleine et entière; car, comme nous l'avons remarqué plus haut, la légende de la Madeleine est assez riche en sujets importants pour fournir matière à un nombre de tableaux beaucoup plus considérable.

Cela était très-simple et très-raisonnable, cela était surtout parfaitement convenable; mais la raison et la convenance sont choses dont M. Ziégler paraît se soucier assez peu. Il lui fallait du bruit, du tapage, quelque sujet qui prêtât à la phrase, qui eût un faux air de profondeur, un sujet sous lequel on pût se draper majestueusement dans la contemplation de sa propre estime et la dénigration de toutes les gloires contemporaines. Or, l'histoire du christianisme se prêtait admirablement à cet étalage d'érudition pédantesque et de creuse philosophie. En effet, on peut faire de cela tout ce que l'on veut, et avec un peu de ton on eût pu faire quelque chose de beaucoup plus étourdissant; cependant c'est déjà une composition passablement tourmentée et prétentieuse, c'est une exposition philosophique des dogmes, une personnification des idées dans les hommes et dans les événements, suivant les idées de M. Ziégler, qui s'est arrêté au point de vue le plus matériel, et nous ne trouvons rien que des petites pensées au-dessous de l'enveloppe pâteuse dont il a gratifié chacun de ses personnages.

Dans sa grande division de l'histoire du christianisme en Orient et en Occident, nous espérions au moins trouver un ordre suivi, un classement régulier; mais point, il a jugé plus commode de figurer les héros des croisades, sous prétexte d'histoire du christianisme en Orient, comme si les grands écrivains et les puissants orateurs qui ont puisé le christianisme dans la langue d'Homère et de Démosthène, comme si les évêques et les empereurs qui ont combattu les Ariens et les sectaires des premiers temps, comme si les Pères des conciles d'Éphèse, de Nicée, de Thessalonique, d'Alexandrie, de Constantinople, n'étaient pas des personnages aussi intéressants, aussi bon catholiques que Pierre l'ermite ou le comte de Flandre et les pillards, qui, sous prétexte de croisade, sont allés dévaliser leurs frères d'Orient. Nous voyons bien l'art chrétien représenté par Dante et Raphaël, qui se font aussi petits qu'ils peuvent et se tiennent modestement à l'écart parmi les resplendissants tueurs d'hommes dont M. Ziégler a encombré sa composition. Mais Dante et Raphaël ne sont pas tout l'art du christianisme, et c'est dans la Grèce qu'il fallait aller chercher ses commencements, car jusqu'à la Renaissance les Latins n'ont guère été artistes que par imitation des artistes de l'Orient. Or, on ne voit pas là un seul constructeur de cathédrale, pas même l'architecte de Sainte-Sophie, la plus riche, la plus célèbre, la mieux conservée et la plus admirable des basiliques chrétiennes, pas même Justinien et Théodose et saint Jean Chrysostome et saint Anastase, saint Grégoire de Naziance, et tant d'autres hommes beaucoup plus importants dans l'histoire du Christ, qu'Ahasvérus ou les Grecs modernes, dont nous ne comprenons pas que le clergé admette l'introduction dans un édifice consacré au culte catholique, car si intéressants que puissent être les révoltés de Candie ou de Missolonghi, ils n'en sont pas moins schismatiques, et l'Église n'admet pas de capitulation de conscience à cet égard. Mais en ceci comme dans tout le reste, M. Ziégler n'a voulu que conquérir une popularité facile, en assemblant les idées les plus incohérentes, en groupant les personnages les plus disparates, en flattant ce libéralisme de carrefour, qui confond dans une commune sympathie les Grecs et les grognards de l'empire, le juif errant, l'empereur Napoléon et la charte constitutionnelle. C'est la seule façon possible d'expliquer l'aberration de jugement par suite de laquelle M. Ziégler a pu clore par la figure de l'empereur Napoléon une composition qui commence par Jésus-Christ et la Madeleine, après y avoir introduit les Hellènes et le Juif errant.

L'exécution de cet ouvrage répond assez exactement à l'incohérence des idées qui a présidé à la composition; cela est commun et vulgaire, lourd et pâteux, sans élévation et sans grandeur, et nous retrouvons dans cet ouvrage les qualités et les défauts que nous avions signalés vingt fois dans la peinture de M. Ziégler et qui semblent inhérents à son talent et à sa manière de faire. La facture de cet artiste est généralement facile et ne manque pas d'une certaine largeur, mais elle est flasque et lourde, sans finesse, sans énergie et sans vigueur; sa couleur est agréable, mais sans vérité, sans fraîcheur; elle manque surtout de la gravité nécessaire dans la peinture monumentale. Son dessin, à peine satisfaisant dans les tableaux de chevalet, devient complétement insuffisant dans une grande composition. Il est mou, sans caractère et sans accent, sans précision et sans puissance, sans spontanéité et sans audace. Vainement chercheriez-vous quelque savante articulation dans ces membres pâteux, quelque indication précise dans ces pesantes draperies. Tout cela est ballonné, arrondi et guindé. On dirait des personnages de baudruche gonflée de vent, ou mieux encore des figures de cire polies avec soin par quelque sculpteur de hasard.

La figure de la Madeleine, que le peintre semble avoir étudiée avec la plus grande recherche, est précisément la plus molle et la plus insignifiante; celle du Christ manque absolument de caractère; celle de Clovis est exagérée; la druidesse sent le mélodrame; et le groupe des croisés n'a ni entrain ni résolution. L'empereur Napoléon est vu de dos; nous n'avons pu

deviner pour quelle raison. Le pape Pie VII et les cardinaux qui l'accompagnent sont imités presque servilement d'une peinture assez connue de Louis David, ce classique David, contre lequel on s'est élevé avec une indignation si méprisante, et qu'on n'est pas fâché de pouvoir copier dans l'occasion, au risque de montrer toute son infériorité; car Louis David, quoi qu'on ait pu dire et quelque gloire qu'on ait essayé de substituer à la sienne, est encore le plus grand peintre que nous ayons eu depuis soixante ans.

Après cela, comme nous voulons être entièrement justes envers M. Ziégler comme envers tout autre, nous reconnaîtrons que le premier aspect de son tableau ne manque pas d'un certain effet; il y a dans l'opposition des noirs avec les blancs et dans l'exécution des accessoires une certaine puissance et une certaine facilité qu'on ne trouve pas toujours dans des ouvrages très-supérieurs à celui-ci. Mais ce sont ici des qualités matérielles qui ne constituent pas à elles seules un peintre d'histoire.

Notre critique paraîtra peut-être sévère aux gens qui apprécient les œuvres d'art d'une façon toute superficielle; mais pour peu qu'ils se donnent la peine d'étudier l'ouvrage auquel elle s'applique, ils en reconnaîtront bientôt toute la justesse. Au reste, nous aurions mauvaise grâce à insister davantage sur ce sujet, car M. Ziégler s'est rendu complétement justice, nous assure-t-on, et une justice plus sévère que nous ne l'aurions demandée : il a renoncé à la peinture pour se livrer à la céramique dans laquelle on nous assure qu'il réussit admirablement. C'était là une résolution violente et difficile à prendre avec les préjugés qui dominent dans notre société; il fallait un grand courage pour ne pas reculer devant l'exécution d'une pareille détermination, et nous ne pouvons que féliciter M. Ziégler d'avoir eu ce courage; il s'est souvenu à temps de ce précepte du grand critique : « *Soyez plutôt maçon*, » et il a eu la sagesse d'en profiter. Hé! mon Dieu! la poterie n'a-t-elle pas eu ses gloires tout aussi bien que la peinture, et la renommée de Bernard Palissy ne vaut-elle pas celle de tous les peintres de second ordre?

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(SUITE.)



Mais si enthousiaste que Politien fût des ouvrages de l'antiquité, ce goût ne le détournait pas de la culture de la poésie en langue vulgaire. Le poëme inachevé qu'il composa sur le tournois de Julien de Médicis le place au nombre des bons poëtes italiens, et il n'admirait pas moins les ouvrages de Dante et de Pétrarque que ceux d'Homère et d'Horace. Ce goût double, cette poétique mi-partie, si l'on peut s'exprimer ainsi, caractère distinctif du système adopté par les poëtes, les écrivains et les artistes de la Renaissance en Italie depuis Dante, furent communiqués à Michel-Ange par Ange Politien. Aussi dans tout ce que Buonarotti fit en qualité de statuaire, de peintre, d'architecte et de poëte, retrouve-t-on toujours quelque chose des deux doctrines antique et moderne, dont le mélange souvent bizarre, mais admirablement combiné, est tout à la fois la qualité et le défaut des compositions de ce grand homme.

Mais tandis que le jeune statuaire florentin se nourrissait dans l'intérieur du palais de Médicis de ce que la sculpture et la poésie des païens offrait de plus beau; tandis qu'à ces études sur l'antiquité, il joignait celles des productions des Donatello et des Ghiberti, qu'il chercha parfois à imiter, et se livrait avec passion à la lecture des œuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace, il recevait encore dans les églises de Florence un autre genre d'instruction, dont les effets combinés avec cet amour pour le beau visible et toutes les passions païennes, devaient donner encore un degré de complication plus inattendu à ses idées et à ses productions.

Pendant les années qui s'écoulèrent depuis 1489 jusqu'à la mort de Laurent de Médicis, en 1492, temps que Michel-Ange consacra aux études variées que je viens d'indiquer, le moine dominicain, Girolamo Savonarola, fit ses prédications et prédictions si fameuses. Cet homme extraordinaire, dont l'influence politique fut grave, en exerça une non moins importante sur les arts et les artistes, dont il est indispensable de toucher quelques mots ici.

J'ai fait observer que les élèves de Giotto, en adoptant la poétique donnée par Dante, avaient été les premiers artistes qui firent tomber en désuétude les traditions graphiques fidèlement transmises depuis le second concile de Nicée jusqu'au temps de Giotto. Cette première atteinte portée au système hiératique qui avait maintenu si longtemps les statuaires, les peintres et les mosaïstes, ouvrit bientôt la voie à des novateurs plus hardis qui, entraînés par la découverte et l'étude des ouvrages du paganisme, faites sous l'influence de Boccace et de Pétrarque, de Brunellesco, de Ghiberti et de Masaccio, amenèrent les arts à cet état où les trouva Léonard de Vinci, alors que les signes convenus et hiéroglyphiques pour représenter les dogmes et les faits religieux étaient déjà repoussés, et qu'il fallait nécessairement appuyer tous les effets, même les plus merveilleux, d'une action ou d'une scène peinte ou sculptée, sur la réalité, sur l'imitation exacte et profonde de la nature.

Cette marche, suivie inévitablement chez les peuples essentiellement artistes, tels que les Grecs de l'antiquité et les Italiens, fut donc adoptée à l'époque de la Renaissance, dont nous nous occupons, par le plus grand nombre des artistes, et il faut le dire, par les plus éminents.

Alors toutes les merveilles du paganisme séduisaient par leur éclat l'esprit des hommes les plus attachés d'ailleurs aux dogmes du christianisme et à l'autorité du pape. Les poëtes, les écrivains, ainsi que les grands artistes que j'ai déjà nommés, étaient dans ce cas; et tout en traitant de Jésus-Christ, de la Vierge et de la Trinité, Marsile Ficin jurait par *les Dieux*



Projet d'un Monument à Napoleon.
par MM Levêque et Buhot

Imp. Bertauts.

tique qui ne manque pas de séduction. Sur un piédestal d'un style héroïque, et qui sert en même temps de tombeau, sont entassés des nuages, au milieu desquels apparaît la figure antique de Napoléon; autour de lui, et à demi abritées sous le manteau impérial, que soutient dans ses serres un aigle à l'envergure puissante, sont des figures de renommées hardiment élancées, et dont les formes, plutôt voluptueuses que sévères, auraient peut-être besoin d'être étudiées. A chaque angle du monument se trouve debout un soldat de chacun des corps de la vieille garde, et ces sentinelles de la mort, d'une attitude fière et calme, ajoutent encore au caractère du monument. Si nous ne nous trompons, MM. Lévêque et Buhot ont voulu symboliser l'apothéose impériale; tandis que toute la partie inférieure de leur projet appartient à la terre, la partie supérieure, plus svelte, plus élancée, semble s'idéaliser et figurer l'essor de la grande mémoire de l'Empereur. M. Leroux, qui s'est chargé de reproduire sur la pierre lithographique cette féerique et ingénieuse esquisse de MM. Lévêque et Buhot, l'a fait avec beaucoup de charme et de fidélité, et grâce à lui, sans doute, le projet des jeunes artistes aura eu du moins de nombreux partisans. En tout cas, et quel que soit le sort que réserve l'avenir à l'étude de MM. Lévêque et Buhot, M. Lévêque aura fait preuve une fois encore de sa persévérance, de son aptitude et de son infatigable attention à ne jamais laisser échapper une occasion de soumettre ses efforts au jugement du public.

— Cette médaille de M. Ingres, que nous vous donnons aujourd'hui, est l'œuvre d'un jeune et habile pensionnaire de la villa Médici. M. Eugène Farochon, dont plusieurs fois déjà nous avons eu l'occasion de vous entretenir, a voulu faire de cet ouvrage, non pas une spéculation, mais un acte tout désintéressé, un monument à la gloire de l'illustre artiste et pour les amis seulement de M. Ingres. Nos lecteurs, sans doute, nous sauront gré d'avoir reproduit ici cette médaille, qui est un beau portrait de M. Ingres, et qui se distingue surtout par une exécution large et savante, par beaucoup de goût et dont le style rappelle avec bonheur les belles médailles de l'époque grecque.

HORTENSE.



Ce qui brillait surtout dans l'imagination d'Hortense, c'était une vivacité d'expression qui rendait sensible tout ce qu'elle exprimait. Quoiqu'elle eût dans son élocution un certain feu de poésie, il était aisé de voir qu'elle l'avait naturellement, qu'elle le tirait de sa manière de sentir. — Ses études étaient limitées à l'observation de quelques caractères et de quelques aspects de la société. — Peut-être lisait-elle deux ou trois écrivains remarquables par un esprit juste et élégant; mais elle n'en lisait pas plus : elle pensait elle-même et se faisait un guide de ses réflexions. Que cette femme était frêle, mobile et passionnée dans ces études ! — Et avec quelle imprudence elle leur livrait son sort, car c'était le leur livrer que de suivre toutes les secousses que recevait sa pensée, et chaque chose lui laissait une secousse.

Des airs gracieux, rêveurs, modifiés par elle, animaient quelquefois sa voix, l'une des plus touchantes que l'on pût entendre. — Si Hortense a eu quelque idée de sa supériorité, il a été impossible de le remarquer, car elle ne parlait jamais d'elle et s'enfermait dans le silence d'une modestie charmante. Elle craignait comme un péril un fait qui eût occupé frivolement sa pensée, ou éveillé en elle quelque vanité; c'était de l'instruction que sa vive attention vous demandait; — ce que vous sentiez, ce que vous aimiez, ou le jeu d'une conversation simple et bienveillante, un échange d'idées; — les personnes et leurs actes n'étaient pas ses sujets de conversation, à moins qu'on ne pût recueillir d'intéressantes explications. — Ce n'était pas chez elle un calcul pour sa tranquillité, mais une réserve délicate.

— Vous voyez : mon récit avec ses petits faits est une esquisse dans le goût de Reynolds. Vous apercevez, sans les chercher, tous les jours, ces traits-là; mais c'est leur liaison, leur union qui vous charme. Votre âme saisira ce que je ne puis rendre, d'après ces lignes; votre esprit verra et entendra ce que je ne puis qu'indiquer. — Moi aussi, j'aurais pu introduire ici un drame; mais pourquoi un drame là où quelques traits suffisent? pourquoi de la pompe là où il ne faut que des expressions modestes et vraies? A parler exactement, Hortense n'aimait ni beaucoup le monde, ni une solitude absolue, mais les ombrages entremêlés d'eaux claires et murmurantes. — Trop d'isolement au milieu des champs et des bois lui faisait mal. — Ses sensations s'approfondissaient trop : elle le sentait; et comme son esprit n'avait naturellement rien d'outré, elle fuyait, à la campagne même, ces extrêmes, — où ensuite le sérieux, la profondeur et l'élévation de sa raison la faisaient retomber malgré mille précautions.

Mais auprès de nous Hortense n'était ni aussi profonde, ni aussi distraite; et quand elle racontait ou analysait, elle nous faisait penser et nous entraînait dans le mouvement de ses idées. — J'ai connu peu de conversations qui aient eu à ce degré l'art heureux de saisir vivement l'esprit des autres. — La forme de sa figure était, dans les derniers temps, un ovale amaigri, d'un jeu mobile et infiniment touchant. — Lorsque Hortense vous donnait son assentiment, sa jolie figure répétait votre parole. — Je m'arrêterai encore sur une scène qu'a gardée ma mémoire.

— J'étais tombé gravement malade : mes yeux s'étaient éteints après d'assez longues veilles; une violente ophthalmie s'était déclarée et me tourmentait; j'avais cessé de voir. — Hortense me rendit les yeux à force de soins, et en faisant passer quelque calme dans mon sang; le mal céda, et je revis la lumière. — Pour moi, vous le sentez, c'était revenir à la vie que de la revoir. — J'ai ce moment très-présent à la mémoire.

— J'étais assis dans un grand fauteuil au fond de l'apparte-

ment; le bandeau tombe, mes yeux se rouvrent, faiblement d'abord; quelles sensations n'éprouvé-je pas! Les rideaux verts sont tirés par deux mains agitées et blanches comme de l'ivoire, et le jour revient doucement jusqu'à moi. — Mes yeux rouverts se referment souvent, et essayent de reprendre la clarté qui les inonde; ils s'affermissent peu à peu; les ombres s'éloignent; alors la jolie jeune femme pose ses mains sur mon front, et pleure de joie. — Je vois tout, malgré la distance des années enfuies; — je la vois, enivrée par la joie ineffable du miracle, regarder le ciel et le remercier vivement; — je la vois errer autour de moi, comme une légère et fuyante vapeur. — « Mon Dieu, s'écria-t-elle, tu n'envoies pas les maux, mais tu les dissipes! » — Le parquet crie sous ses pieds, et ce léger bruit retentit encore dans ma tête : je vois encore l'expression de sa figure tournée vers le ciel, les boucles de cheveux d'un jais si vif qui se jouaient sur la neige de son front.

— Voilà ma petite scène, toute ma scène; — si vous n'y sentez pas la réalité, n'accusez pas le fait même, mais le peintre et sa faible main.

Je poursuis mon esquisse. — L'esprit rédigé d'Hortense était facile et charmant. En voici quelques empreintes tracées au crayon; je les retrouve dans un volume des *Méditations*.

— « Mon ami passe pour un original dans ce monde symétrique et vain qui juge tout sur l'extérieur. Il en est cependant recherché; ses belles qualités le sauvent de l'isolement réservé à un original, je veux dire à un frondeur impie des convenances. »

— « Tout jeune il a été jeté dans les armes.... »

— « L'expression pittoresque de sa conversation a sa source dans des sentiments profonds ou des émotions soudaines. »

— « A quelques rares intervalles, la raison de mon ami n'est plus qu'une lueur affaiblie que vous suivez difficilement dans les nuages dont elle s'entoure; — s'il médite, la contention l'affaisse; — je ne sais quelle irritabilité dans les nerfs le travaille et soumet sa raison à des influences extérieures, — de l'atmosphère ou des personnes présentes; influences dont l'effet l'agrandit ou l'épuise : voilà bien l'étude; elle vous élève au ciel ou semble vous flétrir de ses accablements! »

— « Mon ami a la physionomie douce et mobile; à travers ses formes douces et polies perce une ardente préoccupation de l'âme. — Mon ami vit solitaire, chez lui, dans ses bois, près de la mer, de la mer orageuse. Il s'est retiré au fond du jardin d'une antique abbaye, entre les murs d'un vieux donjon où il a fait pratiquer d'élégantes salles; c'est là qu'il a caché ses dieux lares et sa bibliothèque; sa bibliothèque a pour prolongement sur le jardin une légère terrasse ornée de fleurs et de vignes qui embrassent plusieurs fois le donjon. — C'est là qu'il vient méditer sur les mécomptes de la vie, et demander une protection supérieure pour son esprit distingué. Ses espérances et ses rêves dépassant ce qui est possible ici-bas, il a et il aura encore des consolations à demander à cette douce retraite où de vieilles douleurs peuvent du moins s'endormir au bruit des flots de la mer. »

Hortense, avec toutes ces agitations internes, tomba bientôt malade. — Des symptômes dangereux se révélèrent; — alors ses sentiments habituels devinrent encore plus tristes, et elle ne parut plus les supporter avec la même patience; elle sentit plus vite, plus profondément encore : la lueur du moment fatal vint l'agiter; sa raison s'affaiblit; — ses perceptions furent moins nettes, et le besoin d'impressions différentes la fit tomber dans de funestes rêveries; — sa douceur inexprimable prit un air triste, et il y eut des instants où tout son corps trembla involontairement.

Ce qu'elle suivait de son âme lui parut une vision confuse de sa fin. Cette préoccupation excitait en elle et contre elle des vivacités affreuses; elle jetait un cri, comme si les fils de sa vie se fussent rompus.

— « Mon Dieu! disait-elle, laissez-moi vivre..... J'allège des maux, ma voix distrait et console. — Le cœur embellit les liaisons les plus malheureuses, je l'éprouve aujourd'hui : — mon attachement pour toi me ranime sur ce lit de mort, et m'empêche de sentir la main de la mort qui m'étouffe, pauvre et chétive créature qu'elle déracine et jette au vent; — j'étais trop faible pour lutter contre les agitations de la vie!.... »

— J'essayai souvent de la calmer; je ne réussis point : elle n'écoutait pas. — A sa demande on tirait ses rideaux pour lui laisser voir le soleil et les fleurs qui couvraient le balcon; la vue du soleil ramenait un sourire triste sur ses lèvres.

— Les souffrances l'épuisèrent vite. Son esprit s'éteignait parfois, et il ne revenait plus qu'affaibli à la lumière. — Lorsqu'il reparaissait, après plus ou moins de temps d'éclipse, il ranimait dans la malade la sensation de ses insupportables douleurs.

— Oh! comme il peut être difficile de cesser de vivre, de n'avoir plus à dire au monde nos paroles de souffrance! — Le brisement du corps ne donne pas une mort aussi cruelle que le brisement de nos attachements; que la mort est alors douloureuse! — Elle est douce; oui, douce, quand elle vient prompte et furieuse comme ces vents de mer qui sont les événements et les drames de nos côtes. — Si nous sommes emportés par elle, nous n'avons pas le temps de former ces regrets, d'éprouver ces appréhensions de la dernière heure, qui nous font mourir si longtemps! »

— Et accablée par son chagrin exclusif et passager, elle doutait qu'il y eût au monde des consolations pour les mourants : « Il n'y en a pas de réelles. »

— « S'ils souffrent tant, disait-elle, c'est qu'ils perdent tout : le monde, ce monde agité et trompeur, hélas! on le pleure jusqu'au seuil de l'autre vie. — Quoi! mes premières visions, mes espérances les plus aimées, seraient détruites! »

La figure d'Hortense pâlit davantage; une profonde mélancolie y éteignit la vivacité des traits; la grâce s'y effaça, et même cette finesse spirituelle du sourire, qui tient à une rapide intelligence des choses; elle n'est plus possible dans les inquiétudes d'esprit qu'amène une maladie mortelle.

— La taille légère d'Hortense se courba, se roidit, et perdit ces lignes souples qui la faisaient ressembler à la tige d'une fleur bleue des bois. Ses mains se desséchèrent : — son teint perdit sa douce transparence, et, enfin, sa beauté fut détruite; sa figure doucement mobile devint inquiète, ses cils se fermèrent, et ses demi-sourires ne revinrent plus. — A quelques intervalles près, sa voix ne fut plus qu'un son douloureux, et

ses yeux semblèrent égarés par la tristesse. Mais tant que cela lui fut possible, elle se fit porter sur sa chaise longue, près de son banc au jardin ; quelquefois le soleil la ranimait, mais le plus souvent on la remontait évanouie dans son appartement.

Le dessèchement, puis la courbure de sa taille, qui avait été une si belle ligne inclinée vers la terre, eurent des caractères tels, qu'avec des détails minutieux, je ne vous les représenterais pas ; vos yeux d'ailleurs se détourneraient de ce vif tableau de souffrances, qui n'ont pu être oubliées que dans le sein de Dieu. — Hortense finit par n'être plus qu'un spectre.— Quelle mort! Et la vie la plus pure, une vie seulement trop méditative, l'avait amenée là ! — Et ce corps était naguère si beau, si frais, si ondulant! — On ne pouvait pas se figurer que des ravages aussi profonds fussent l'ouvrage d'aussi peu de jours.

Le dernier moment arriva; je vais vous le retracer.

Le 4 mars, Hortense éprouva un malaise qu'elle jugea devoir tout finir. — La fièvre était accablante, bien que sans pulsations : c'est que le sang épuisé ne pouvait plus la nourrir.

Elle appela son ami près de son lit, et lui dit, d'une voix qu'elle essaya de rendre ferme, que sa fin approchait.

—« Nous nous reverrons un jour ;— cette certitude diminue mon chagrin ; elle seule le diminue et m'affermit : sans elle, je n'aurais qu'un courage au-dessous de l'épreuve. »

Regardant son ami d'un œil fixe et brillant, en posant la main sur son front, comme pour le glacer, elle ajouta :

— « Mon ami, vous penserez à moi, n'est-ce pas ?... »

Il y eut ici quelques instants de silence et de sanglots. — Elle reprit avec plus de calme, après avoir jeté les yeux autour d'elle :

— « Je vais perdre la vie souffrante ; — je vais trouver la vie des cieux, je le sens, d'autres voies, et des voies moins mouvantes que cette terre.... — Vous tous, vous garderez un souvenir de moi ; je vous le rendrai là-haut. »

— Une légère joie anima sa figure ; — je sanglotais, je serrais ses mains déjà froides.

— « Va, reprit-elle ; la mort m'est à présent plus facile : je n'ai tant payé que la peine d'y arriver! »

Elle fit une nouvelle pause, tant l'haleine de ses forces était courte ; elle réfléchit ;— puis sa voix me parut changer encore :

— « Je n'étais pas faite pour le monde que j'ai vu ; je n'ai pas su comprendre assez simplement les choses ; mes sentiments étaient, je pense aujourd'hui, trop sérieux, trop profonds, trop liés. La vie ne doit pas être traduite comme je faisais ; j'ai trop cherché, trop suivi et écouté mon imagination inquiète, et ma conscience, qu'elle inquiétait, qu'elle agitait sans cesse.—La vérité existe et moins loin et moins haut ; je m'en suis aperçue trop tard; je me suis perdue dans cette voie. — J'étais née d'ailleurs, je le sens, pour mourir jeune ! On ne porte pas en soi impunément cette manière de sentir ! » Sa voix trembla, devint plus faible, enfin la plénitude de l'émotion l'empêcha de poursuivre ; mais chaque mot qu'elle saisissait, chaque pas qu'elle entendait près de son lit, ranimait son attention et usait le reste de sa vie. La mourante dit bientôt avec douceur : « Tout est fini, je le sens! » Elle jugeait très-bien l'état où elle était et rejetait toute espérance. — En général, lorsqu'elle reprenait la parole, c'était moins pour nous parler que pour penser tout haut.

Quand sa poitrine put porter de nouveau le feu de quelques dernières paroles, elle nous dit que « la mort, quant à elle, quant à ce qu'elle lui tranchait d'années par ce coup implacable, lui donnait à peine un regret. Elle avait tant souffert, qu'il lui semblait avoir assez vécu ! Cette vie a des parties si tristes et si mauvaises, que sa perte peut être assez insignifiante. »

Elle ajouta, après quelques réflexions déchirantes, faites d'une voix assez articulée : « Oui ! je me trompe, et la mort est affreuse ! Voyez ! mais ces choses humaines sont un abîme ! »

— Elle craignait d'être oubliée. La justice découle des lumières de l'âme ; son âme s'éteignait, que lui demander? — « Que le souvenir de ceux qui meurent périt vite ! j'ai vu cela bien des fois. — Mon Dieu, que le cœur est mobile ! Est-ce vice, ou le fond de notre nature, qui ne veut pas qu'un sentiment triste, qu'une peine active, nous domine longtemps !

« Ce que nous sommes est si facilement emporté. L'agitation et les pensées de quelques semaines y suffisent. Ce cercle parcouru, tout est fini, tout a disparu, la voix, les traits les plus aimés, les noms mêmes. Il serait doux de voir, quand on va mourir, quand les yeux se ferment, que ce que nous sommes, ce peu enfin, laissera quelques souvenirs, le souvenir fragile d'un temps rapide si vous voulez ; cette illusion donnerait au mourant je ne sais quoi de la vie anticipée, de la vie des cieux ; mais non, le souffle de la mort va tout enlever, tout détruire, et renversée par lui, je n'aurai plus que quelques touffes de gazon pour couvrir mes dépouilles ! »

« Peut-être moi, qui ai tant souffert, laisserai-je d'autres traces ; peut-être qu'on aura senti plus vivement en me voyant, et qu'alors je vivrai quelques jours de plus dans la mémoire de mes amis ; — que l'instabilité des choses humaines est grande ! Affections, enthousiasmes, tout naît, tout s'allume pour ne durer que quelques jours ; nous n'avons à nous qu'un moment, puis le néant autour de nous, partout le néant, sous cette belle voûte du ciel, si nous n'avons pas foi et foi vive à celui que les cieux annoncent en traits si magnifiques ! » — Sa voix était d'une attendrissante mélancolie.

C'étaient là ses derniers discours.

Pour sa figure, elle avait retrouvé, sous l'influence de ces entretiens et de ces idées plus paisibles, quelques restes touchants de ses roses et de ses grâces. Ses yeux s'étaient un peu éclaircis, et l'on y voyait trembler des larmes ; la pression de ses lèvres était plus prompte et quelquefois riante ; dans l'avant-dernière nuit, elle s'affaissa plusieurs fois comme un enfant qui s'endort.

Oh ! qu'elle fut touchante à travers les gouttes de l'eau lustrale, lorsque la religion vint lui montrer l'immortelle vérité, pendant cette confession des plus légers péchés qui se soient commis vraisemblablement sur la terre ! Sa figure, qui recevait beaucoup d'impression des choses religieuses, parut être empreinte d'une douceur et d'une résignation célestes. Hélas ! tout allait finir, tout était prêt ; et la jeune néophyte entrait déjà dans le chemin des cieux !

Alors l'élévation de ses sentiments, la gravité solennelle de cette confession, portèrent sa pensée sur les graves vérités de

la religion. Hortense y arrêta la nôtre. — Mourante et même déjà morte à toutes les extrémités de son corps, elle parla peu de temps; mais elle parla avec inspiration, et nous fûmes entraînés.

— A la nuit, nous la trouvâmes calme, mais abattue ; que ce calme était loin de ressembler au repos des nuits ordinaires !— Il tenait à la perte presque entière des organes.

— La douleur, les fatigues et le désespoir m'avaient aussi dompté ; et quoique je visse venir la fin du drame, quoique je fisse autant d'efforts que je le pouvais pour y être présent, je tombai subitement dans un sommeil lourd et agité ; je ne l'entendis plus.

— Vers deux heures du matin les femmes me réveillèrent. C'était le commencement de l'agonie.

— Hortense me reconnut encore, me pressa les mains avec tout ce qui lui restait d'énergie.

— Après ces démonstrations elle s'affaiblit de nouveau ; un instant après, son esprit me parut revenir tout à coup au cercle de ses relations intimes.

Elle eut alors un souci, et en suivit longtemps les traces ; ce fut de retrouver, dans les faibles clartés de sa mémoire, les traits et les noms de quelques jeunes cousines, d'amies mortes ou absentes; de ramener maintenant sous son regard voilé tout ce qu'elle avait aimé ; d'attacher à ce vif ressouvenir de ces douces compagnes de son enfance des appellations délicates ; de leur promettre par delà ce monde, dont la borne était sous ses pieds, les joies sans fin du ciel. Et, par une lucidité soudaine d'esprit, elle s'arrêta avec feu sur quelques noms. On devine ces noms.

— Quand le cours de ces impressions intenses nous eut effacés l'un par l'autre dans son esprit, la fatigue suspendit son discours.— Son teint et ses yeux se ranimèrent légèrement.— Une heure après, lorsque ses poumons eurent recouvré assez de force pour jeter encore quelques paroles dans ce monde, elle nous entretint, avec une sorte d'ivresse extatique, d'un grand voyage qu'elle allait commencer, et se fit apporter ses plus belles robes.— On les posa sur sa chaise longue, ce premier lit de ses douleurs mortelles : ses mains les touchèrent une dernière fois.— Il était sept heures ; une lueur presque imperceptible du jour commençait à se répandre dans la chambre.— En ce moment, la vie terrestre et la vie immortelle sortirent sans effort de son corps usé. Elle n'était plus !

La lampe ne jetait qu'une faible et vacillante clarté ; elle allait finir comme allait finir la dernière scène. Les ombres qui remplissaient le lieu où nous étions, et tout ce qui s'apercevait dans cette demi-nuit, avaient un air lugubre. — Quelques instants après, un jour gris, pâle, perça les vitres, augmenta peu à peu, et vint frapper nos yeux.

Les vents étaient furieusement déchaînés. On les entendait battre la mer, soulever les flots mugissants, les jeter le long des murs inférieurs de la maison. — Lorsque les vents se calmaient un peu, les flots retombaient avec un bruit lent et monotone.

Tout était terminé. Les femmes ouvrirent les fenêtres de la chambre. L'air était horriblement tourmenté : au plus fort des rafales, de pauvres oiseaux, étourdis par la fureur des vents, s'abattirent sur la fenêtre où j'étais appuyé....

Les feux rouges du levant se rapprochèrent, s'étendirent et chassèrent l'orage par-dessus nos têtes; et à huit heures, l'air était moins sombre et la mer moins agitée. C'est alors que mes yeux, trompés par des émotions qui finissaient à peine, crurent voir monter dans le ciel, au point d'intersection de l'aube et de la terre, l'ombre de celle qui venait de nous quitter.

— Il ne resta plus de l'ange tué, ainsi que je viens de vous le raconter, par son intuition, par son âme, que les mots jetés dans ce récit et un buste admirable, un buste beau de jeunesse, de pensée et de vie, l'œuvre de Valcher.

L'auteur de TRIVELYAN et de JULIE NORVICH.

THÉATRES.

SECOND THÉATRE-FRANÇAIS : *L'Actionnaire. — Le Jeune Homme. — Amour et Sagesse.*



Le second Théâtre-Français mérite la plus sérieuse attention de la critique, et la plus vive sympathie de tous les amis, et, grâce à Dieu, ils sont en nombre, du beau style et de l'art dramatique. Il est absolument nécessaire que les jeunes écrivains aient une tribune, les jeunes artistes une scène littéraire. Fermer l'Odéon ou ne pas le soutenir, c'est vouer au vaudeville et au mélodrame tout ce qui se sent dans le cœur des instincts généreux, des méditations élevées, l'amour chaste et pur, cet amour qui passe si vite, de l'art dans sa plus plus puissante expression; c'est renvoyer aux charges du boulevard, aux afféteries des scènes secondaires, tous ceux qui ont pris l'art du comédien au sérieux et qui ont rêvé la gloire de Monrose ou de Ligier. La carrière n'est déjà pas si attrayante, que vous rebutiez ceux qu'une noble ardeur pousse à y entrer. Les petits théâtres rétribuent mieux leurs acteurs que le Théâtre-Français, et certes le métier est plus facile au Gymnase qu'à la rue Richelieu. Aussi, jamais, ou presque jamais, les meilleurs artistes des scènes secondaires, habitués à jouer des rôles faits pour eux, où leurs qualités naturelles sont mises en lumière, où leurs défauts sont dissimulés, où ils n'ont presque aucun effort à faire, n'ont-ils complétement réussi sur la scène de la Comédie-Française; au contraire, des jeunes gens perdus parmi messieurs les comédiens ordinaires du roi, effacés par les illustrations du lieu, à peine gratifiés d'un bout de rôle tous les six mois, et médiocrement rétribués, mais élevés au milieu des bonnes traditions, habitués à une excellente diction, contraints de jouer des rôles, point faits pour eux, mais dont ils ont besoin de se pénétrer, réussissent de prime abord aux petits théâtres,

et conquièrent tout d'un coup d'unanimes suffrages. Maillard aux Variétés, Munié à l'Odéon, confirment nos paroles; tous deux étaient profondément ignorés à la Comédie-Française; un rôle, un seul rôle a suffi à l'un et à l'autre pour se faire apprécier. Or, nous soutenons que c'est là un mal; des acteurs élevés dans les habitudes du Théâtre-Français n'ont rien à gagner dans les petits théâtres. Qui peut le plus peut le moins, mais tout finit là. Tout le monde sent si bien cela, qu'en augurant assez mal de l'avenir du second Théâtre-Français, le public a complétement applaudi à la mesure qui rouvrait l'Odéon. M. Duchâtel, lui aussi, est bien pénétré de l'utilité de cette mesure; car, outre qu'il a signé l'ordonnance, il a représenté, dans une circulaire relative à la direction des théâtres des départements, insérée dans le Moniteur du 7 de ce mois, l'ouverture de l'Odéon comme un puissant moyen de salut pour les entreprises dramatiques de province. Dans un pareil état de choses, il semblerait tout naturel qu'une subvention fût immédiatement affectée au second Théâtre-Français, car qui veut la fin veut les moyens. Il serait ridicule de leurrer le second Théâtre-Français de l'espoir lointain d'une subvention, et de lui refuser les moyens d'arriver à cet avenir. Dire à une entreprise difficile : réussissez au milieu d'obstacles de tout genre, sous le poids de cinq à six tentatives malencontreuses, reléguée dans une salle éloignée, forcée de puiser toutes vos ressources dans un répertoire exclusivement littéraire, et seulement à l'usage des gens de goût, puis nous verrons ensuite, ce serait une cruelle dérision. Ce n'est pas l'avenir qui est menaçant pour l'Odéon, c'est le présent qui est difficile. Secourez-le donc aujourd'hui. Il vaudrait mieux lui retirer sa subvention dans trois ans, quand M. d'Epagny aura un répertoire et une troupe, et que le public aura repris le chemin de ce beau théâtre, et la lui donner tout de suite. Sur quels fonds? direz-vous. Demandez un crédit aux Chambres; elles ne le refuseront pas. Il y va ici de l'intérêt de la littérature tout entière, de l'intérêt d'une partie de la ville de Paris, de la jeunesse même qui habite tout autour de ce théâtre. Mieux vaut cent fois l'Odéon dans le quartier latin, que le théâtre du Palais-Royal ou celui des Variétés; nous disons mieux, le second Théâtre-Français n'aurait point là un admirable emplacement tout trouvé, que c'est précisément à cet endroit-ci, au centre des études classiques, qu'il faudrait lui en chercher un.

Aujourd'hui que les théâtres sont arrivés à un degré de confortable qui rend le public fort difficile, il est absolument nécessaire que les nouvelles salles soient dans des conditions qui attirent le public; sous ce rapport, il y a beaucoup à faire au théâtre de l'Odéon. Nous recommanderons d'abord à messieurs les régisseurs de vouloir bien prendre les plus simples mesures pour que les couloirs et la salle elle-même ne soient pas remplis d'un brouillard fétide; il suffira, pour cela, d'exiger que l'on n'ouvre les conduits du gaz qu'à mesure qu'on allume, au lieu de les ouvrir tous ensemble et longtemps à l'avance; nous croyons, en outre, qu'une modification fort peu coûteuse en elle-même serait indispensable dans la distribution de la salle : elle consisterait à abattre les cloisons multipliées qui font des loges fermées, reculées fort loin, de véritables cages; il serait encore urgent d'abaisser les appuis de ces loges qui montent beaucoup trop haut et cachent presque complétement les spectateurs. Nous croyons, en outre, qu'en reculant la galerie d'un rang, on diminuerait ce vide immense entre les premières galeries et les secondes loges, vide qui contribuera toujours à faire paraître la salle déserte; on mettrait d'ailleurs ainsi en évidence les personnes placées dans les loges. Or, tout le monde sait, ceci soit dit sans épigramme, que la plupart des femmes vont au théâtre au moins autant pour voir que pour être vues; en outre, les toilettes attirent le public, et la foule amène la foule. Par une loi contraire, et qui serait peut-être une grosse hérésie en physique, le vide au théâtre attire le vide. De pareilles dépenses, dont les conséquences ne pourraient qu'être favorables pour l'Odéon, monteraient à une très-faible somme, huit ou dix mille francs au plus, et ajouteraient beaucoup au coup d'œil et à la commodité générale.

Enfin, il est un dernier objet sur lequel nous croyons utile d'attirer l'attention de M. d'Epagny. M. d'Epagny a obtenu, en quinze jours, un résultat prodigieux; il a trouvé deux acteurs très-distingués, plusieurs autres remplis d'excellentes dispositions, et trois ou quatre pièces heureuses dont une, le *Jeune Homme*, refusée au Théâtre-Français, est une œuvre extrêmement remarquable. Qu'il continue; qu'il accueille à bras ouverts les jeunes écrivains de mérite, M. Charles Lafont, qui a lu la semaine passée un drame en trois actes et en vers, dont on dit beaucoup de bien, MM. Mallefille, Arvers, Félix Pyat; mais surtout qu'il se défie des reprises; qu'il s'abstienne le plus possible de lutter avec le Théâtre-Français, où longtemps encore on jouera le vieux répertoire beaucoup mieux qu'à l'Odéon. Qu'il donne du nouveau et toujours du nouveau. Il lui faut de la jeunesse, de la vie, et non pas des résurrections littéraires; à ce compte il sera assuré de toutes les sympathies du public, de la presse et du pouvoir, et, tous aidant, l'Odéon reverra ses beaux jours d'autrefois.

L'Actionnaire est le titre d'un prologue spirituel, dans lequel MM. Dumersan et Dupeuty ont trouvé moyen de faire paraître toute la troupe; cette pièce, ainsi que *Mathieu Luc*, drame de M. Cordelier Delanoue, étant déjà un peu ancienne, et toute la presse en ayant rendu compte, nous passerons tout droit au *Jeune Homme*, comédie en trois actes et en vers de M. Camille Doucet. Si l'on nous demandait rigoureusement notre opinion sur cette pièce, nous ne nous bornerions pas à dire que c'est une des meilleures comédies qui aient été données depuis dix ans; nous établirions encore que c'est une des œuvres les plus littéraires et de celles qui renferment les plus belles promesses d'avenir dramatique. On n'y retrouve, sans doute, ni l'habileté excessive de M. Scribe, ni l'adresse peu commune de M. Al. Dumas, ni le vers correct, académique, bien travaillé de M. C. Delavigne; mais, chose plus rare, on y trouve des caractères, un style toujours aisé, et beaucoup de distinction et d'originalité, ce qui a bien son prix. Un jeune homme avide de plaisirs, ardent, impétueux, au supplice au milieu des mesquines habitudes de la vie de province, vient à Paris, résolu à jouir de la vie, et à en jouir amplement. Or Georges Durham, c'est le jeune homme, a amené avec lui, à Paris, une jeune fille qu'il a enlevée au moment où elle s'allait marier; un dangereux ami, Maurice, le fiancé

même de Marie, s'attache à ses pas comme son mauvais génie. Sous le masque de l'amitié, il entraîne Georges dans tous les désordres, l'excite à dissiper follement sa fortune, lui fait emprunter à des usuriers et le conduit droit à sa ruine, lorsqu'un homme survient, qui se mêle à toutes leurs fêtes, à toutes leurs folies. Il devient, pour ainsi dire, le démon familier de Georges; et lorsque l'heure de la ruine et de la misère a sonné pour lui, cet homme, qui n'est autre que le père de Georges Durham caché sous un faux nom, relève son fils de l'abîme, tue en duel le perfide ami, et marie bien légitiment à sa maîtresse, dont il a reconnu les excellentes qualités, le jeune homme honteux et repentant.

Telle est l'analyse incomplète et décolorée de cette charmante pièce. Le dénoûment semble un peu tragique : quoi qu'il en soit, ce défaut, si c'en est un, est trop léger pour que nous nous y arrêtions plus longtemps. Munié a joué avec beaucoup de goût, de chaleur et de finesse, le rôle de Georges; nous doutons qu'il y ait à la Comédie-Française un seul jeune acteur qui eût rendu ce rôle avec autant de talent. Louis Monrose a su rendre très-amusant et faire vivement applaudir un bout de rôle sans importance, mais non pas sans esprit. Fillion mérite également des éloges pour la manière dont il a rendu le personnage de Pelletier. On a proclamé, au milieu de bravos mérités, le nom de l'auteur de la pièce, M. Camille Doucet.

Amour et Sagesse est une petite bluette agréablement versifiée, et qui a réussi ces jours-ci. M. Isidore aime de tout son cœur Mlle Marie, que sa famille contraint à en épouser un autre. De désespoir notre amoureux s'enterre au fond d'un séminaire; mais au bout de quelques années l'ennui le prend, et notre futur vicaire jette son futur froc aux orties. Pendant ce temps, la belle est devenue veuve, et, en fille de mémoire, elle n'a rien eu de plus pressé que de l'écrire à son galant. Mais par une de ces fatalités qui engendrent les comédies en un acte et tant d'autres belles choses, la bienheureuse épître n'est pas parvenue. Isidore, héritier d'une vieille tante, court la province, le malheureux qu'il est, en quête d'un château à acheter, et sa bonne étoile le conduit précisément, et à son insu, dans celui de la dame. Vous voyez d'ici la reconnaissance et le quiproquo. Émilie saute au cou du jeune homme; le pauvre garçon, qui ne sait rien, la trouve un peu bien effrontée; prenant le beau-frère de la jeune veuve pour son époux, il s'attend à un dénoûment des plus tragiques, quand enfin l'imbroglio cesse à la satisfaction générale, et amène la fin de la pièce qui se termine, ainsi qu'il est d'usage, par un contrat en bonne forme. Munié est encore très-bien placé dans cette petite pièce de M. Alexis Lagarde.



NOUVELLES D'ART.

Concours pour une chaire gothique à Troyes. — M. P. Delaroche. M. Jollivet. — M. Petitot et M. Jouffroy.



On se souvient qu'un concours a été ouvert pour l'érection d'une chaire gothique dans l'église principale de la ville de Troyes, et que plusieurs artistes de talent ont tenu à honneur de prendre part à la réalisation de ce monument religieux. Les règlements exigeaient que les plans et modèles fussent envoyés à la commission des monuments historiques, chargée de donner un avis motivé sur le résultat de cette lutte artistique; mais sur la demande de quelques-uns des concurrents, le conseil de fabrique de la cité, sachant que la plupart des membres de la commission se trouvaient en tournée ou en vacances, avait provisoirement reculé l'époque de cet envoi. Nous apprenons que ce retard momentané vient d'avoir un terme, et que les projets ont été adressés, par l'entremise de M. le préfet de l'Aube, à M. le ministre de l'intérieur, qui les soumettra à la commission historique. Celle-ci, qui compte dans ses rangs deux architectes, MM. Duban et Caristie, et dont le secrétaire est, comme on sait, M. Grille de Beuzelin, doit se prononcer sur le mérite relatif des quatre meilleurs plans et déterminer ainsi le prix et les trois accessits. Aussitôt que sa décision sera connue, nous nous empresserons d'en faire part au public.

— En attendant que les peintures dont M. Paul Delaroche vient de décorer l'École des Beaux-Arts soient livrées au public, cet artiste s'est remis à ses tableaux de Versailles, et, jaloux de prouver enfin à ses contradicteurs, à tous ceux que sa sainte Cécile n'avait pas convaincus, qu'il n'est pas seulement un peintre de genre et de justaucorps, mais un disciple aussi bien que tout autre, sinon mieux, de la bonne et vieille école romaine, M. Delaroche termine à cette heure une décollation de saint Jean-Baptiste, fort belle à tous égards, surtout en ce qui concerne la jeune femme qui présente à Hérode la tête du saint martyr.— Un autre peintre de talent, et qui depuis longtemps s'est exercé dans les sujets de sainteté, M. Jollivet, vient également de terminer les peintures que la ville de Paris l'avait chargé d'exécuter dans l'église de Saint-Louis-en-l'Ile. Et pour ne rien oublier, nous vous apprendrons que les quatre statues destinées au pont du Carrousel, et dont les journaux quotidiens viennent d'annoncer l'exécution comme d'un projet nouvellement et à peine arrêté, sont commandées depuis quatre ans environ à M. Petitot, et sur le point d'être entièrement terminées par cet artiste; et enfin que le modèle du fronton des *Jeunes aveugles*, confié au talent de M. Jouffroy, l'auteur du *Secret confié à Vénus* et de la *Désillusion*, est depuis quelques jours entre les mains des praticiens.







Société d'Encouragement

DES ARTS UNIS.



L'INVASION de la gravure anglaise, avec ses procédés expéditifs, la manière noire, l'eau-forte, qui substituent jusqu'à un certain point le travail des agents chimiques au travail de l'artiste, la mécanique à l'homme, a eu pour résultat incontestable d'arrêter le développement de la grande gravure. Les progrès de la lithographie et de la gravure sur bois, enfin, dans ces derniers temps, l'invention du daguerréotype, ont encore contribué à faire négliger temporairement le long travail du burin : notre époque est pressée de jouir. — Comment se décider à attendre pendant plusieurs années la reproduction d'une œuvre adoptée par le goût public? A peine un tableau digne de quelque célébrité est-il produit, que la lithographie, sous mille formes et dans les proportions les plus capricieuses, le met en circulation. Chacun en possède un exemplaire avant que le graveur au burin ait eu le temps de dessiner le premier trait sur sa planche : et quand il aura obtenu son patient résultat, la faveur populaire, si mobile, se sera déplacée, outre que le prix de son œuvre se trouvera inabordable pour la majorité des acheteurs.

Telle est la situation présente de la gravure au burin, en concurrence avec les autres manières plus hâtives et moins dispendieuses. Nous sommes loin, quant à nous, de considérer comme un mal la popularité de la lithographie et de l'eau-forte. La lithographie, de même que la gravure sur bois, est excellente pour répandre à profusion dans les masses les sujets les plus variés et le goût du dessin. L'eau-forte se prête à merveille aux fantaisies passagères des artistes ; elle reproduit naïvement les accents de leur style et de leur pensée, comme un dessin de premier jet. Mais, quelle que soit la supériorité de certains maîtres dans l'eau-forte et la lithographie, ces deux formes rapides ne sauraient tout à fait remplacer la ciselure immortelle du burin. Il faudrait sauver la grande gravure, lui assurer l'importance qu'elle mérite comme expression des œuvres supérieures, tout en encourageant ses auxiliaires naturels.

Vers la fin de la restauration, et à défaut d'une protection efficace de la part du gouvernement, il s'était formé une *Société d'encouragement pour la gravure*. Son but était de faire exécuter, d'après les maîtres des grandes écoles, une série de planches dont les épreuves devaient être tirées au sort entre les souscripteurs de la société. Deux graveurs désignés par un jury avaient déjà commencé les *Sibylles*, d'après les fresques de Raphaël, et la *Vierge à la perle*, quand la révolution de juillet survint. La *Société d'encouragement* suspendit ses opérations, mais sans renoncer à une idée qui avait obtenu l'approbation d'un grand nombre d'amateurs.

Cette société s'est reconstituée sur un plan plus vaste avec l'autorisation du gouvernement. Fidèle à son institution première, elle continuera de favoriser la production de la gravure au burin ; et, pour attirer plus de sympathie, elle joindra aux gravures les œuvres remarquables, françaises ou étrangères, de tous les autres arts, peintures, bronzes, plâtres, camées, mosaïques et objets de décoration. Elle a donc élargi son titre, et s'appelle aujourd'hui *Société d'encouragement des arts unis*.



Ses opérations sont divisées par époques ou *exercices*. Chaque année elle réunit un nombre considérable d'œuvres d'art les plus variées ; elle les expose publiquement dans les salons de la société, et, à une époque fixée d'avance et annoncée par les journaux, tous ses souscripteurs procèdent au partage des richesses acquises avec tant d'intelligence et de soin.

Tous les objets de la galerie sont divisés en deux masses : la première se compose de gravures, de petits bronzes, d'une valeur presque égale au prix de la souscription, qui est de 25 fr. ; et chaque souscripteur a droit à l'un de ces objets. La répartition en est faite par la voie du sort, avec la facilité d'échanger les lots entre les souscripteurs selon leur goût et leur convenance

La seconde masse est formée d'objets plus importants. Leur valeur monte jusqu'à 5,000 fr., ou *deux cents fois* le prix de la souscription ; il y a un lot au moins par quinze souscripteurs. Cette deuxième série est tirée au sort comme la première, de sorte que chaque souscripteur, déjà presque couvert de la somme qu'il a déboursée, a, de plus, la chance de gagner quelque bel ouvrage d'une valeur considérable.

Le tirage de cette année aura lieu le dimanche 26 décembre, dans l'une des salles de la mairie du second arrondissement, en présence des autorités désignées par le gouvernement.

Ce partage terminé, la société recommence un nouvel exercice. Sa galerie s'ouvre à une nouvelle collection qui se distribue encore, l'année suivante, entre les nouveaux souscripteurs. C'est un bazar permanent, quoique rajeuni sans cesse par des acquisitions variées. Ainsi la société offre aux productions de l'art un placement périodique et avantageux.

Il est facile de signaler l'utilité d'une pareille entreprise ; elle est favorable à l'art, aux artistes, à tous les producteurs et commerçants d'objets d'art, et en même temps à tous les acheteurs. La production et la consommation, comme on dit en style économique, y trouvent leur compte. En écoulant les œuvres créées, elle excite à en créer de nouvelles, dont elle assure la circulation.

Elle intéresse l'art en lui-même ; car ces graveurs, avec l'appui de la société, pourront se consacrer à des travaux de longue durée. Les belles gravures se multiplieront et entretiendront le goût public. Le choix des autres objets offerts à la chance des souscripteurs contribuera à vulgariser les œuvres distinguées. Pour le



prix que coûte un carton de lithographies médiocres, on obtiendra souvent quelque coupe finement sculptée par Cellini ou quelque habile reproduction de Raphaël.

Les peintres et les sculpteurs surtout apporteront leur tribut à la galerie. Cependant la société achètera rarement des peintures modernes, laissant cette spécialité à la *Société des amis des arts*, qui depuis si longtemps exerce sa tutelle sur les jeunes talents. La bonne influence et le succès de cette honorable association garantissent l'avenir de la *Société d'encouragement des arts unis* ; car il y a une grande analogie entre les deux opérations. Seulement la société des arts unis agit dans un cercle immense, embrassant tous les produits de l'art, tandis que la société des amis des arts ne s'occupe guère que de peinture moderne. La gravure entrait bien dans le programme de cette dernière société, mais, en pra-

tique, on a quelque peu négligé la gravure. Il existait, du reste, un article inqualifiable dans le règlement relatif à la gravure. Après un certain nombre très-restreint d'exemplaires tirés sur une planche acquise par la société, la planche, si admirable qu'elle fût, si coûteux et si long qu'eût été le travail, était rayée et mise hors de service. Le prétexte, assurément barbare, de cette destruction, le voici : quand les membres de la société étaient nantis de leurs premières épreuves, ils ne voulaient pas qu'il existât d'autres exemplaires, s'imaginant que les leurs augmenteraient ainsi de valeur à cause de leur rareté et de leur perfection. C'est comme si, dans un arbre couvert de fruits, on se contentait d'en cueillir quelques-uns des plus exquis, ayant pour principe de saccager les autres, afin que personne n'en profitât. Une semblable prescription dans les statuts n'est vraiment pas de notre temps. Si votre gravure est belle, faites-en tirer des épreuves à profusion, et répandez-la partout. La planche, même usée, d'une gravure supérieure, offrira des produits plus utiles au bon goût que les premiers tirages d'une planche vulgairement travaillée. Nous savons que la *Société des arts unis* ne tombera pas dans cette faute reprochable à son aînée.

L'avantage qu'elle offre aux acheteurs consiste en ce que le prix de nombreuses souscriptions lui permet d'acheter elle-même en masse et par conséquent à bon marché. Elle spécule aussi, il faut le dire, sur une passion indestructible dans le cœur de l'homme, l'amour du hasard. Depuis la suppression des jeux et des loteries, le goût des chances aléatoires ne trouve plus à se satisfaire qu'à la Bourse, dans certaines combinaisons industrielles aventureuses, ou par des jeux clandestins. On aurait beau faire, la compression n'étoufferait jamais un sentiment naturel, résultant de l'organisation. La loi de 1856 a donc eu raison d'excepter de la défense des loteries celles destinées à l'encouragement des arts. Voici un moyen légal et honorable de jouer avec des chances passablement propices, *un contre mille ;* car le souscripteur est remboursé d'environ 20 francs par le premier objet qui lui est attribué de droit. Pour les



5 francs complétant sa souscription, le sort peut lui donner le lot de 5,000 francs, ou quelque œuvre de moindre valeur, depuis 50 francs jusqu'à 2,000.

Mais qu'est-ce donc que ce lot aussi désirable que le quine à la loterie ? c'est le *vase*, dit *du grand Turc*, en argent, avec deux coupes de Benvenuto Cellini, en vermeil. Le vase du Grand Turc, fondu sur l'original envoyé par le gouvernement français à Sa Hautesse le sultan Mahmoud, est une des plus magnifiques décorations qui se puissent voir. Les deux coupes sont de l'élégance

et de la finesse d'exécution que vous savez particulières à Cellini.



Puis autour de ces trésors, ce sont des bronzes de tous les temps et de toutes les dimensions, d'après les modèles de la Renaissance, d'après Clodion, d'après MM. Barye, Duret, Fratin, Gechter, Levêque, Pradier, etc.; des plâtres d'après l'antique, réduits par M. Achille Colas ; quelques dessins d'après les maîtres ; enfin des gravures de grand mérite, comme la *Transfiguration* de Raphaël, la *Cène* du Vinci, le *Moïse frappant le rocher*, de Murillo, par un graveur espagnol ; les *Moissonneurs* et la *Madone de l'arc*, d'après Léopold Robert, les *Sibylles* de Raphaël, et diverses reproductions de la grande école italienne.



FONTAINE CUVIER.



A l'angle de la rue Saint-Victor, et tout près de l'une des portes latérales du Jardin des Plantes, s'élève une fontaine adossée, que le conseil municipal de la ville de Paris a consacrée au souvenir de l'illustre Cuvier. Dans ce quartier lointain, si longtemps et si fâcheusement déshérité de la faveur publique, un monument nouveau était chose rare ; il y a quelques années, et naguère encore, on aurait traité de spéculation hasardeuse et folle toute entreprise industrielle qui aurait eu pour but d'imprimer une physionomie plus moderne, de donner une vie et un monument inusités à ces rues étroites et tortueuses, à ces maisons si vieilles et d'un aspect si triste, habitées pour la plupart par une population indigente et souffreteuse. Aujourd'hui les sympathies administratives se sont éveillées sur ce coin oublié de la grande ville ; depuis que l'autorité locale a vu la rive gauche se dépeupler au profit de la rive droite, et Notre-Dame tendre insensiblement, grâce à ces émigrations successives, du centre vers la circonférence, sa bienveillante sollicitude, un instant endormie, s'est reportée tout entière sur ces points menacés d'une désertion universelle. Elle a fort bien compris que tout l'espace renfermé entre le boulevard du Temple et la Madelaine pouvait aisément se suffire à lui-même, et qu'il n'y avait plus à surveiller là que les améliorations incessantes et pour ainsi dire spontanées ; elle a couvert d'une protection intelligente et spéciale les faubourgs Saint-Germain, Saint-Jacques, Saint-Marceau et Saint-Victor ; elle a conçu de grands et salutaires projets pour combattre la manie du déplacement, et, comme le moyen le plus efficace de pourvoir à cette nécessité urgente était d'intéresser les populations à l'immobilité par l'assainissement et l'élargissement des voies, elle s'est mise aussitôt à l'œuvre ; elle a usé à grands frais de la loi sur l'expropriation pour cause d'utilité publique, abattu masures sur masures, fait établir des chaussées à dos d'âne et des

trottoirs à encorbellement, poursuivi avec ardeur la belle ligne des quais, percé à la hâte des communications réclamées par les besoins de la circulation et du commerce. A cette heure, tout est travail sans fin et fiévreuse activité sur la rive gauche ; la salubrité publique a fait d'immenses progrès; les restaurations se commencent et s'achèvent ; l'industrie privée vient journellement en aide au bon vouloir municipal, et nous avons vu surgir, dans les plus misérables recoins de cette cité de province, annexée en quelque sorte au Paris élégant et tumultueux de l'autre bord, des habitations gracieuses qui ne le cèdent en rien pour la richesse et le goût de l'ajustement aux merveilles architecturales de la Chaussée-d'Antin. C'est contre l'une de ces maisons, la plus simple quant aux dehors et la plus sobre en décorations de sculpture, il faut l'avouer, que se trouve adossée la fontaine Cuvier, dont le dessin et l'exécution sont dus à l'imagination et au ciseau de M. Feuchère. Sur le couronnement se trouve l'inscription : *A Georges Cuvier*, non loin de laquelle règne une frise couverte de fleurs et de plantes, qui représentent le règne végétal ; au-dessous on aperçoit un aigle emportant un chamois. Sur le piédestal, qui a la forme d'un globe terrestre, est assise Minerve, ou la Science, dont la pose est remplie de noblesse, dont la tête est belle, dont le regard est pensif, mais qui montre un front surchargé d'une couronne antique ; elle tient d'une main un crâne fossile et de l'autre un livre sur lequel on lit ces mots de Virgile, qui peignent énergiquement le but des immortelles recherches du savant : *Rerum cognoscere causas* ; une draperie habilement dessinée et sculptée tombe sur les jambes de la déesse ; le corps est modelé avec une ampleur et une fermeté qui font le plus grand honneur au goût de M. Feuchère. A sa droite repose le lion ; à sa gauche, la chouette traditionnelle : on voit surgir à ses pieds un bizarre pêle-mêle de crocodiles, de serpents, de phoques, de poissons et de coquillages de toute sorte, et c'est là sans contredit la partie la moins irréprochable de l'exécution. Nous n'aimons guère plus le chapelet de têtes d'animaux qui se montrent sur le soubassement demi-circulaire, et au milieu desquelles figure un visage humain que l'on prendrait volontiers pour un portrait du Christ. La statue de la Science est encadrée dans une niche flanquée de deux colonnes d'ordre ionique et entourée d'une immense variété de coquillages en relief. La fontaine tout entière est en pierres de taille, et afin de mieux la relier à l'édifice contre lequel elle a été appuyée, on a même imposé à l'entrepreneur l'obligation de construire en même matière tout cet angle tronqué ; mais si l'accord existe entre le monument et ce bout de façade, ce ne peut être qu'aux dépens du reste, bâti en plâtre et en moellons, et l'administration n'a donc point échappé au reproche d'inharmonie. Au résumé, l'œuvre de M. Feuchère atteste un talent consciencieux et élevé, comme on peut en juger par l'eau-forte que nous donnons aujourd'hui, et qui, gravée par le sculpteur lui-même, prouve évidemment en lui plus d'un genre de mérite.

La fontaine Cuvier a été découverte clandestinement en quelque sorte contre l'usage suivi en pareil cas. On avait compté sur une inauguration solennelle, sur la présence des autorités, sur la série habituelle des discours d'apparat. Il n'en a rien été, grâce à M. Feuchère, qui s'en est allé un beau matin faire enlever les échafaudages et livrer son ouvrage aux regards des passants. Là dessus grande indignation de M. le commissaire de police, qui ne parlait de rien moins que de faire arrêter l'artiste audacieux. On en réfère à M. le préfet du département de la Seine, qui, charmé d'avoir échappé à une cérémonie passablement ennuyeuse, et à l'occasion de composer une harangue officielle, félicite vivement M. Feuchère et lui adresse sur sa résolution les remerciements les plus chaleureux. La surprise et la confusion de M. le commissaire se devinent sans peine ; M. de Rambuteau a beaucoup gagné à cet acte hardi, et le public n'y a rien perdu.

LA PREMIÈRE FÊTE

DE L'HIVER.



Le vent d'automne a détruit nos ombrages; l'oiseau ne chante plus la sérénade dans les tilleuls de votre parc ; votre dernier dahlia penche sa tige flétrie ; plus un seul rayon qui ranime votre solitude ; plus une seule chanson à vos promenades. L'heure du retour a sonné ; revenez donc, mesdames, les belles, les tendres, les charmantes exilées ; revenez en dépit de vos maris agronomes ou chasseurs ; s'ils y tiennent tant, laissez-les chasser et planter à leur guise. Ils disent qu'il vous faut encore quelques nuits tranquilles, quelques jours de repos, quelques bouffées d'air

pur; laissez-les dire, on n'est pas un mari pour rien : c'est à Paris qu'on respire à cette heure dans le plaisir, dans l'esprit et dans l'amour. Si vous perdez le gazouillement de vos petits oiseaux, vous entendrez ici les merveilleuses cascades de Mario, qui chante mieux que jamais; le violon d'Haumann et le violoncelle de Seligmann, qui vous diront poétiquement les caprices de l'esprit et les passions du cœur. Vous vous plaignez de n'avoir plus de fleurs là-bas dans votre château, ou dans votre villa, ou dans votre cottage, revenez donc, l'hiver est couronné de roses à Paris. Il y en a pour toutes les chevelures, pour toutes les mains et pour tous les corsages ; il n'y a pas de mauvaise saison pour les heureuses du siècle. Qu'est-ce que l'hiver pour vous? Une fête bruyante, un carnaval, un boudoir adorable où le feu flambe gaiement, une satire qui vous amuse sur votre voisine ou sur votre rivale, un vieux roman de George Sand, un sonnet de Sainte-Beuve, un feuilleton de J. Janin, un conte d'Alfred de Musset, un théâtre où vous êtes en spectacle, un sermon à Saint-Thomas-d'Aquin, et, enfin, ce que vous ne dites à personne et que je n'ai garde de vous dire.

Les grands et les petits hôtels se repeuplent de jour en jour; on entend déjà piaffer les chevaux dans la rue Saint-Dominique et dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré. Chaque matin on voit arriver quelque vieil équipage moucheté de boue, couvert de laquais transis : c'est la noblesse, c'est la finance, les gens de qualité et les gens de quantité qui reviennent parmi nous faire bonne ou mauvaise figure.

Les petites soirées du coin du feu, les causeries intimes ont déjà repris leurs allures charmantes et sans façon. Voilà les vraies soirées comme je les aime et comme vous les aimez tous, vous qui n'avez pas trop de vanité. Là, tout est franc, aimable, de bonne grâce : on respire dans un monde connu, on sait à qui l'on parle, on touche du doigt son ami ou son ennemi, on ne pose pas, car on vous prend pour ce que vous êtes, on vous sait par cœur. Les grandes soirées ont pour elles le luxe, l'éclat, les bouquets et les diamants, la musique plus bruyante, les conviés plus célèbres ; on y voit danser les ministres et les pairs de France, ce qui n'est pas gracieux ; on y fait la roue, on s'y ennuie, on se refoule contre les portes, le tout pour l'agrément de qui? je vous le demande. Cependant, il y a çà et là quelque grande fête où, par hasard, le plaisir est de la partie. Ainsi il en a été de la fête donnée par M. Huet ; de même que cette fête a été un appendice au mariage de M. Jules Janin, ce que nous écrivons là est un appendice à l'article de M. Arsène Houssaye.

Il y avait eu pour cette soirée de sinistres prédictions ; la société des gens de lettres, en séance extraordinaire, avait voté à l'unanimité qu'elle n'irait pas honorer la fête; aussi son arrêt a porté coup : on n'a guère vu à la fête que MM. Sainte-Beuve, de Sacy, Mignet, Michel Chevalier, Saint-Marc-Girardin, Vitet, Delécluze, Lerminier, Viennet ; il est vrai que ces messieurs ne sont pas de ladite société. Une autre séance non moins extraordinaire avait été tenue dans un petit cercle de femmes du monde. A qui la parole ? toutes la demandèrent à la fois, même la présidente. Ce fut la tour de Babel; comme il y avait une petite méchanceté à faire, elles finirent par s'entendre. « Nous n'irons pas, dit l'une.— A merveille, dit l'autre ; il n'y aura pas de femmes. — Très-bien, dit celle-ci; ils payeront les violons, mais ils ne danseront pas. — De mieux en mieux, dit celle-là ; point de femmes, point de plaisir et point d'esprit; les hommes ne sauront que faire ni que dire. — Aux voix! — Je demande la parole. — Mais tu n'as pas cessé de parler. — Je propose un amendement. — A l'ordre! — La séance est levée ; parlons chiffons et que tout soit dit. » Et ces dames en question n'allèrent pas à la fête; pas une d'elles, à coup sûr, qui ne regrettât, en se retournant vingt fois dans son lit, de n'y pas être allée. C'était bien pis le lendemain, quand elles ont appris que les femmes y brillaient en grand nombre. Nos belles récalcitrantes avaient mal calculé : quand il s'agit de fête, de bal, de danses et de valses, les femmes ne manquent jamais ; c'est là surtout qu'on peut dire d'elles, ce que l'on a dit des dragons d'Armide.

Comme au contrat de mariage, les célébrités se donnaient la main, plus ou moins, chez M. Huet, qui tenait bien sa place comme au tribunal. Tout le monde n'était pas célèbre, heureusement ; il y avait aussi quelques braves gens, à qui la célébrité n'a point tourné la tête. La politique n'était pas orageuse. C'étaient M. de Salvandy, («Vous partez toujours demain pour l'Espagne, » lui a dit M. B*** avec son air de bonhomie), M. le comte Duchâtel, M. Martin du Nord, M. Teste, M. Cunin-Gridaine, M. de Bourqueney, M. le comte de Saint-Maurice, M. le marquis de Bourgoing, M. le baron Nieps, M. de Rambuteau et quelques autres encore de la même couleur. C'est bien à tort qu'un méchant a dit que l'opinion de M. Jules Janin n'avait pas été représentée.

La magistrature et le barreau y brillaient beaucoup ; ainsi MM. Hébert, Thil, de Montmerqué, Frank-Carré, Debelleyme, Philippe Dupin, Chaix-d'Est-Ange, Plougoulm et Colmet. Je ne parle pas des avoués pour en finir ; ces messieurs pourront envoyer le tableau de la chambre pour cartes de visites. Parmi les princes, il n'y avait guère que M. Demidoff, et encore M. Demidoff n'est pas venu. J'ai vu beaucoup de héros de garde nationale, un des plus célèbres ingénieurs hydrographes, M. Gressier; le directeur de la *Revue de Paris*, M. Bonnaire; un conseiller de préfecture, M. Lucas Montigny ; des médecins, des industriels, des députés, MM. Léon Talabot, de Vatry, Fould; des maires, des conseillers de la ville de Paris, enfin un peu de tout. Le gros de la troupe était formé d'artistes et d'éditeurs, non pas les plus mauvais; ainsi, Raffet, Gigoux, Ingres, J. Varnier, Perlet, Steuben, Chas-

sériau, T. Johannot, Henriquel-Dupont, Devéria, Duret, Gavard; — Halevy, Spontini, Duprez, Bordogni, Érhard, Herz, Kontski, Panofka, — Lafont; — Théophile Gautier, Laviron, Hippolyte Lucas, Emile Deschamps, Ladet, G. Montigny, A. de Wailly, Edouard Monnais, G. de Chastenay, Cuvillier-Fleury, Paulin Paris, Barrière; — Gosselin, Hachette, les Pankoucke, Duckett, Hetzel, Saintin, Crapelet, Renouard, Gide, Bourdin. Mais je m'aperçois que je fais un catalogue, presque un prospectus. Heureusement que j'arrive aux femmes.

Il y en avait donc, et de très-jolies; ici la célébrité n'y fait rien, la figure est le seul titre valable, et l'esprit ou la grâce à défaut de la figure. C'est à peine si j'ai songé à demander les noms; je sais qu'il y avait Mme la comtesse Duchâtel, Mme la duchesse Decazes, Mme la marquise de Bourgoing, Mme Martin du Nord, Mme Belmontet, Mme Guichard, Mme Gressier, Mmes Pankoucke, Mme Cuvillier-Fleury, Mme Menière, Mme Orfila, Mme Ad. Legendre, Mme Talabot, Mme Varnier, Mme Joly-Coffinières, Mlle Méloé Lafont, Mme Bixio, Mme de Wailly, Mme Bonnaire, Mme Saintin, Mme Renouard, Mme la baronne Tupinier, Mme la baronne Poisson et Mlle Poisson, Mme Ségalas, que j'aime mieux inscrire parmi les jolies femmes que parmi les gens de lettres, enfin vingt autres; mais encore une fois, qu'importent les noms? Toutes brillaient par quelque côté; quelques-unes seulement par les fleurs ou les diamants; c'est déjà quelque chose. Les toilettes charmantes avaient cependant le tort de flotter entre le vent d'automne et le vent d'hiver, mais l'œil n'y perdait rien.

La jeune épouse a été l'âme de la fête. Ce n'était plus tout à fait la timide et rougissante fiancée qu'on avait vue au contrat de mariage. Elle accueillait son monde avec toute l'assurance de la grâce et du bonheur. Au temps où la fête du mariage était le jour même de la célébration, la pauvre mariée en était presque la victime; elle ne savait où cacher son front pour échapper aux regards indiscrets. A cette heure, la vieille coutume de danser le jour des noces est mise de côté comme tous les mauvais priviléges; on danse quinze jours après; la mariée, qui a eu le temps de faire son entrée dans le mariage, peut présider à la fête, l'animer par son regard, l'embellir par son sourire et par sa personne, quand la mariée s'appelle Mme Jules Janin.

M. et Mme Huet ont été pleins de bonne grâce pour tout le monde. Pour M. Janin, c'était comme de coutume un homme d'esprit, qui plus est, c'était un mari souriant. Il semblait très-peu inquiet des derniers orages de feuilleton qui ont soufflé sur lui une bise des plus amères. M. Janin est un peu comme Candide, il trouve que tout le monde a raison (bonne ou mauvaise). L'un vit de sa colère, l'autre de son esprit, celui-ci de sa bêtise, celui-là de son inconstance. Tout est pour le mieux dans le plus mauvais des mondes (le monde littéraire).

Enfin, en dépit, des cabales de femmes et de journalistes, le bal a été brillant et gai, toujours animé, toujours pittoresque. On dansait dans trois salons, et encore on marchait sur le pied des femmes. Toutes ne s'en plaignaient pas. C'était bien commencer les fêtes de l'hiver : on avait dévasté toutes les bouquetières de Paris et de la banlieue; les regards et les diamants jetaient mille feux éblouissants. Tolbecque était à la tête de vingt musiciens qui s'adressaient autant à l'âme qu'aux jambes des danseurs. Pour ceux qui ne dansaient pas, c'était un concert et un tableau; pour M. Démonts, c'était une tribune; pour M. B....., un recueil d'anecdotes; pour M. Jules Janin, un théâtre charmant, la comédie moins le vaudeville et moins le feuilleton à faire. M. Duponchel se croyait à l'Opéra. Nous n'avons pas grands traits d'esprit à vous rapporter. L'esprit français a été retourné tant de fois, qu'il est passablement émoussé à cette heure; on est encore spirituel, on n'est plus guère piquant. Entre autres épisodes du bal, en voici un assez joli. Une belle danseuse avait déposé son bouquet sur la cheminée; après la contredanse, en reprenant son bouquet, elle vit un billet, moins qu'un billet, quatre vers écrits au crayon. Comment ne pas lire quatre vers? Elle fit semblant de se chauffer les pieds :



> La beauté, ce rayon de lumière divine,
> Pour demeurer chez vous a descendu des cieux,
> Et pure en votre cœur comme en son origine
> Croit que c'est être au ciel que d'être dans vos yeux.

« On s'est trompé, dit la belle danseuse, ce n'est pas pour moi. » Et elle remit les vers sur la cheminée, où un de nos amis les a lus à son tour. On n'est pas si belle et si modeste à la fois; il ne faut pas désespérer des femmes, même au temps où elles font des cabales.

G. DE C.



LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(SUITE.)



TANDIS que ce peintre préparait la voie que devait bientôt agrandir Léonard de Vinci, le pieux moine Angelico de Fiesole, guidé par un de ses amis, religieux du même ordre que lui, s'appliquait à peindre des miniatures destinées à orner les livres d'église. Il se trouva que les sentiments de piété chez cet homme étaient aussi sincères, aussi profonds que son talent pour l'art de la peinture était remarquable et original. On ignore absolument le mode d'études élémentaires suivi alors par les peintres qui apprenaient leur art, et en raison des habitudes religieuses dont ne s'est jamais écarté le pieux Angelico, on doit croire qu'il mit toute la discrétion imaginable pour étudier la nature en la copiant. Toutefois, dans ses tableaux, les têtes et les mains, considérées seulement sous le rapport de l'imitation matérielle, sont rendues avec une finesse ravissante; et à travers les vêtements qui couvrent toujours ses personnages, on retrouve les proportions exactes des figures, ainsi que la plus grande justesse dans les mouvements.

Cette qualité, si rare chez tous les peintres, l'est plus encore chez ceux qui, mus par la piété comme Fra Angelico, furent presque tous privés de cet instinct d'artiste qui porte à l'imitation des formes, du mouvement et de tout ce qui caractérise la vie. Ce défaut, qui amène l'uniformité dans la composition ainsi que dans le caractère, dans les formes et dans l'expression des personnages, est le résultat le plus ordinaire que l'on trouve dans les productions fades et monotones de cette foule de peintres médiocres qui, ne voulant jamais abandonner les données traditionnelles et hiératiques suivies depuis le onzième siècle jusqu'au quatorzième, ont reproduit presque mécaniquement des suites de figures affectant des attitudes et des expressions conventionnelles, par lesquelles on prétend que sont immanquablement caractérisées l'extase des saints, la béatitude des élus et la majesté divine.

Les admirables compositions de Fra Angelico, dans lesquelles on trouve, au contraire, une imitation si vraie et si délicate de la nature, font reconnaître l'immense différence qu'il y a entre ses ouvrages et ceux de tant de moines et de religieux aussi sincèrement pieux que Fra Angelico peut-être, mais qui sont loin d'avoir reçu du ciel, comme lui, la faculté d'exprimer, sous des formes vraies, claires et belles, les élans divins de leur âme.

De tant de mystères dont nous sommes entourés, celui du *talent* chez l'homme est peut-être le plus impénétrable. On est toujours disposé à croire qu'il est naturel de rendre avec force et justesse les idées, les sentiments et les passions qui nous préoccupent et nous agitent. De ce qu'un homme est pieux, par exemple, de ce qu'il a un sentiment fort du juste et de l'injuste, de ce qu'il est pénétré d'un amour vif et sincère, on en conclut ordinairement, s'il écrit ou s'il peint, que ses livres ou ses tableaux doivent être la contre-épreuve de son âme. C'est une erreur; et pour que ce phénomène s'accomplisse, il faut que le talent, semblable au verre ardent placé entre le soleil et l'objet que l'on veut enflammer, rassemble et concentre les rayons lancés par l'âme ou l'esprit, pour animer la composition.

Je dis l'âme ou l'esprit, car, en vérité, je crois que c'est tantôt de l'un, tantôt de l'autre, selon la nature de chaque homme, que s'échappent ces rayons lumineux qui vont se réunir en un point que nous appelons une œuvre. Il est évident que chez Fra Angelico, c'était l'âme qui allait se déposer sur la toile, par l'intermédiaire du talent; mais de quelle nature était, par exemple, la combinaison qui s'opérait en Pérugin, artiste dont le talent, bien qu'inférieur à celui d'Angelico, s'en rapproche cependant en ce point, qu'il donnait à celui qui devait être le maître de Raphaël le moyen de peindre le calme et la béatitude des élus et des saints, l'ineffable pureté de la Vierge et la mansuétude divine du Christ?

Jetons un coup d'œil rapide sur la vie et les travaux de cet homme que ses ouvrages ont dû faire prendre souvent pour un saint, pour un être entièrement plongé dans la dévotion et le mysticisme, et, si cela devient possible, nous dirons en quoi consiste l'effet magique du talent.

Pierre Vanucci, dit le Pérugin, du nom de sa patrie (Pérouse), est né en 1446, six ans avant Léonard de Vinci, et comme Fra Angelico terminait sa carrière. Issu de parents extrêmement pauvres, Pérugin se destina de bonne heure à l'art de la peinture; il l'apprit avec un courage et une persévérance qu'entretint constamment l'idée de se soustraire à la misère dans laquelle il était plongé. Il exerça d'abord son art dans sa ville natale, où il gagnait peu; puis, étendant ensuite le cercle de ses travaux et de ses espérances, il alla se fixer à Florence, où, par son opiniâtreté au travail, il amassa beaucoup d'argent en assez peu d'années. Il est vraisemblable qu'il avait formé son talent par la pratique seule, et qu'il s'adonna exclusivement à peindre des tableaux d'église dans l'intention d'exercer cette profession avec le moins de peine et le plus de célérité possible. Pérugin fut donc, il faut bien le dire, puisque Vasari nous l'apprend, un entrepreneur de peinture.

Malgré le grand mérite que renferment ses ouvrages, ce que leur nombre et leur uniformité démontrent évidemment, c'est que Pérugin ne prit aucune part intellectuelle à la grande révolution que faisaient vers cette époque dans l'art, Léon-Baptista Alberti, Brunellesco, Ghiberti et Masaccio à Florence, Andrea Mantegna à Padoue, et Léonard de Vinci à Milan. Imitateur délicat mais insouciant des peintres qui, tels que Fra

Angelico, avaient conformé strictement leurs compositions et leur style, à ce que le clergé exigeait pour l'ornement des églises, jamais Pérugin ne traita de sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire profane, et dans aucune de ses productions on n'aperçoit d'autre signe sur la figure de ses personnages, qu'une expression pleine de calme, de douceur et parfois d'élévation, mode dont il ne s'est écarté qu'une fois peut-être en sa vie, mais dans les peintures du *Cambio* à Pérouse, ouvrage de sa vieillesse, et dont il est très-probable que les sujets lui furent prescrits.

Quant au but principal que s'était proposé cet artiste pendant toute sa vie, celui de faire fortune, il l'atteignit. Recherché par toute l'Italie, il est peu de villes où il n'ait peint un et souvent plusieurs ouvrages. Il travaillait assidûment et avec promptitude, trafiquait ordinairement avec assez peu de délicatesse sur l'outremer qu'on lui fournissait, et laissait encore aller sa conscience assez à l'aise sur d'autres points. En voyant les expressions angéliques des personnages peints par cet homme, qui se douterait qu'il était intéressé, défiant, avare, de mauvaise foi et assez peu croyant?

« Pierre Pérugin, dit Vasari, avait peu de religion. Il ne « voulut jamais croire à l'immortalité de l'âme, et rien ne « pouvait vaincre l'obstination de son cerveau de marbre. « Toute son espérance reposait sur les biens de la fortune, et « pour de l'argent, il eût été capable de tout (1). »

Maintenant explique qui le pourra la nature et les effets du talent; pour moi, après m'être excusé des digressions que je viens de faire, je rentrerai simplement dans mon sujet.

Je disais que Michel-Ange ayant appris les éléments de la statuaire dans les jardins de Laurent, et puisé dans la conversation de l'Académie platonicienne le goût des ouvrages de l'antiquité et de toutes les idées léguées par le paganisme, le jeune statuaire, attiré cependant par l'éloquence austère mais persuasive de Savonarola, ajouta ces idées de rigorisme et de réaction contre les arts à toutes les pensées et les opinions hétérogènes déjà confusément amassées dans sa tête. Alors il n'était pas étranger à la peinture dont il avait pris quelque idée à l'école de Masaccio, et enfin, lorsque déjà assez habile statuaire, il exécutait pour l'église du Saint-Esprit de Florence un crucifix en bois, le prieur du couvent avait permis au jeune artiste de disséquer des cadavres dans l'hôpital, afin qu'il pût prendre une connaissance approfondie de la science du corps humain.

Il était parvenu à l'âge de vingt ans; Laurent de Médicis était mort; la conduite de son successeur Pierre faisait prévoir le mauvais sort qui l'attendait, lorsqu'en 1494, Michel-Ange, sentant l'expulsion des Médicis prochaine, n'attendit pas l'événement et partit lui-même de Florence. Il alla d'abord à Venise, puis revint à Bologne. Riche de ses espérances et de sa jeunesse, mais pauvre d'argent, Michel-Ange fut accueilli dans cette ville par J.-F. Aldovrandi, l'un des seize magistrats qui la gouvernaient. Cette hospitalité eut d'heureux résultats pour le jeune artiste; pendant un an qu'elle dura, Aldovrandi fit faire deux statues en marbre à Michel-Ange, qui passa d'ailleurs ses moments de loisir à lire à haute voix au magistrat de Bologne les plus beaux morceaux de Dante, de Pétrarque et de Boccace, que le jeune Florentin faisait valoir par la pureté et l'élégance de sa prononciation.

Mais impatient de se faire connaître sur un plus vaste théâtre, il alla à Rome, où il s'occupa d'abord, ainsi que je l'ai dit, à imiter les ouvrages de l'antiquité, de manière à tromper les connaisseurs. Ses savantes supercheries attirèrent l'attention sur lui, puis le rendirent célèbre, et enfin furent cause qu'on le chargea de l'exécution d'un groupe en marbre qui est resté l'un de ses chefs-d'œuvre: c'est *une Piété* (1).

Condivi nous apprend que son maître avait vingt-quatre ou vingt-cinq ans (en 1499 ou 1500), lorsqu'il fit cet ouvrage qui le plaça aussitôt au rang des premiers artistes de son temps. Ce groupe, loin de se ressentir de la roideur et de la sécheresse que l'on remarque encore dans les sculptures des meilleurs statuaires précédents, est composé au contraire avec une ampleur, et exécuté avec une sûreté scientifique qui étonnent plus qu'elles ne plaisent. La naïveté, la retenue modeste, cette élévation pleine de calme et de simplicité qui se trouvent si délicatement exprimées dans les ouvrages des Giotto, des Fra Angelico de Fiesole, des Pérugin, et dont Léonard de Vinci avait encore précieusement conservé la tradition, on n'en voit plus de trace dans *la Piété* de Michel-Ange. C'est la force et la souplesse du corps humain qu'il s'est plu à exprimer dans les membres du Christ; c'est la douleur vraie mais énergique d'une matrone romaine qu'il a rendue en sculptant la Vierge. Du reste, le marbre est taillé avec une habileté rare, et l'imitation de l'homme considéré sous le point de vue anatomique est tout à fait remarquable dans la figure du Christ.

Sans trop s'attacher aux traditions des représentations sacrées, transmises par les grands artistes avant Michel-Ange, et eu égard seulement au sujet même qu'il avait choisi, le groupe de *la Piété* ne porte pas le caractère de grandeur simple qui convient à l'Homme-Dieu, et ne retrace aucunement cette douleur naïve et tendre, telle qu'on se figure celle de la vierge Marie. *La Piété* est plutôt une scène d'une tragédie d'Eschyle ou de l'Enfer de Dante, qu'une composition inspirée par l'Évangile. Le statuaire florentin a trop laissé voir qu'il avait disséqué à l'hôpital du Saint-Esprit, qu'il connaissait tous les fragments antiques du jardin de Laurent le Magnifique, et enfin on y découvre son défaut capital, et qui s'est toujours augmenté avec le temps, l'exagération des formes, des attitudes et des passions de l'âme, déjà profondément imprimée dans tout cet ouvrage, qui précise l'époque à laquelle le goût faux, *la manière*, comme disent les artistes, commença à s'introduire dans les arts.

L'apparition de ce chef-d'œuvre, car il ne faut pas oublier que c'en est un, et qu'il n'y a que les grands hommes qui fassent les révolutions, même funestes; l'apparition du groupe de *la Piété* divisa tout à coup les artistes en deux camps. Les uns

(1) Fù Pietro persona di assai poca religione, et non se li potè mai far credere l'immortalità dell' anima: auzi con parole accomodate a suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricuso ogni buona via.

(1) On donne en Italie le nom de *piété* à la sainte Vierge tenant son fils mort sur ses genoux. Le groupe, *la Pietà*, de Michel-Ange, est placé dans la seconde chapelle à droite en entrant dans la basilique de St-Pierre de Rome.

défendirent les anciennes doctrines; les autres, en général plus jeunes, se déclarèrent en faveur de la manière de Michel-Ange, et s'empressèrent de l'imiter.

Ce fut environ vers ce temps, lorsque Buonarotti retourna dans sa ville natale et fut chargé par le gonfalonier Soderini de faire les deux grandes statues placées devant la porte du vieux palais, que Pérugin, déjà sur l'âge, et dont le goût et les ouvrages paraissaient fort surannés aux admirateurs de l'auteur de *la Piété*, vint faire un voyage à Florence pour voir les productions de Buonarotti, et s'assurer par ses yeux du mérite déjà si vanté de ce jeune artiste. Le vieux peintre, dont les compositions devenaient toujours plus uniformes à mesure qu'il avançait en âge, trouva la sculpture du jeune Florentin tant soit peu tourmentée, et prit assez peu de précautions pour le dire. Les partisans des deux artistes se chargèrent d'injures, et Michel-Ange lui-même, se laissant emporter par l'humeur que lui causaient les critiques de Pérugin, alla jusqu'à dire de lui en public que *c'était une mâchoire*. Pérugin, croyant son honneur compromis, alla se plaindre et demander vengeance de cette injure au conseil des Huit, qui, ajoute Vasari, — admirateur exclusif de Buonarotti, — le congédia assez honteusement.

Mais une rivalité plus sérieuse et plus importante pour l'art devait bientôt avoir lieu, dans cette même Florence, entre Michel-Ange et Léonard de Vinci. Après avoir employé plusieurs années à parcourir en artiste, en observateur et en savant, les parties les plus intéressantes de l'Italie, et lorsqu'il eut achevé, en outre, l'inspection des places fortes, en la qualité d'architecte et d'ingénieur que lui avait conférée le duc de Valentinois, fils du pape Alexandre VI (1), le peintre de *la Cène* fut appelé à Florence par Pierre Soderini pour peindre dans la salle du conseil de la république, au vieux palais, un trait remarquable de l'histoire florentine. Mais par suite de circonstances dont l'histoire ne nous fournit pas les détails, le jeune Michel-Ange fut admis à concourir avec Léonard de Vinci à l'ornement de cette salle, et l'on donna à chaque rival un emplacement pour faire le *carton*, ou dessin, de la composition que tous deux devaient peindre ensuite sur le mur. Léonard fut installé dans la salle dite du Pape, attenante à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, et Michel-Ange obtint un atelier dans l'hôpital de Saint-Onofrio. Le premier choisit pour sujet la bataille donnée en 1440, près d'Anghiari, par les Florentins, qui mirent en déroute l'armée de Nicolas Piccinino, envoyée en Toscane par Philippe-Marie Visconti (2). Quant à Michel-Ange, il fit une composition sur un épisode de la guerre de Pise. Cédant au goût de donner des attitudes fortes et violentes à ses personnages, et à l'instinct si fort qu'il avait de peindre le nu, il représenta plusieurs groupes de soldats florentins, surpris par une avant-garde au moment où, pour éviter les chaleurs de l'été, ils se baignaient dans l'Arno. Les uns, déjà sur la berge, remettaient leurs vêtements et rassemblaient leurs armes; d'autres, plus en retard et *entièrement nus*, escaladaient les bords du fleuve, en sorte que sans avoir sous les yeux la gravure de Marc-Antoine, qui nous a conservé une partie de cette composition, on peut se figurer la vivacité des attitudes, le nombre des raccourcis et le luxe anatomique déployés dans ce carton.

DELÉCLUZE.

(*La suite au prochain numéro*)

(La suite au prochain numéro)

(1) La patente du prince qui charge Léonard de Vinci de cette commission porte la date de 1502, et ce ne fut que vers 1504, que Léonard fut appelé à Florence, et concourut avec Michel-Ange.

(2) Une note historique rédigée par Léonard de Vinci lui-même, sur cette bataille, fait voir le soin que l'artiste avait pris pour traiter son sujet avec exactitude. On trouve cette note rapportée dans les *Memorie di Leonard da Vinci*, pag. 93.

NOTES SUR L'ITALIE.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE L'ARTISTE.

Turin, 28 octobre 1841.



Vous m'avez permis de vous adresser quelques notes sur l'Italie; me voici à Turin, et je me mets à l'œuvre. Mais avant de songer à la *terre classique*, selon le mot consacré, peut-être sera-t-il mieux de jeter un dernier regard sur la route que nous venons de parcourir. Après avoir visité la *Grande-Chartreuse*, pèlerinage éternellement gravé dans notre mémoire, et dont nous vous parlerons quelque jour à notre aise, nous avons pris le chemin de Chambéry. Le territoire français et les États de Sardaigne sont séparés, de ce côté, par un torrent bruyant et rapide, le Guiers-vif, qui descend des Alpes et va se jeter dans le Rhône; on le traverse aux Échelles, village assis sur les deux rives et appartenant par moitié aux deux pays. C'est là que nous avons passé la frontière. Passer la frontière, il faut l'avouer, était un événement nouveau pour nous et pour ainsi dire solennel; nous nous y préparions comme à une dernière séparation, et, pour la première fois, en approchant de ce terme, nous éprouvâmes ce sentiment, qui a fait dire à Mme de Staël que voyager est un des plus tristes plaisirs de la vie. En traversant ce pont, jeté entre deux royaumes, il nous semblait que la terre allait manquer sous nos pas; mais l'illusion s'est vite dissipée sur l'autre rive : là c'étaient les mêmes hommes, la même langue, les mêmes usages que sur le bord opposé. En vain, tandis que la douane sarde exerçait son office, nous sommes-nous rapprochés du pont pour voir une dernière fois la France; en vain nous disions-nous : Là-bas c'est la patrie, ici la terre étrangère; nous sentions déjà que ce partage était l'œuvre des hommes, qui séparent ce que Dieu n'a pas séparé. Plus on avance dans la Savoie, plus on trouve française cette

province, et aujourd'hui que nous avons traversé, non-seulement la Savoie, mais la Suisse et les Alpes, nous n'avons pas encore rencontré la véritable frontière de la France, celle où s'arrêtent ses mœurs, sa langue et son génie. C'est ici qu'il faut être pour juger notre pays et pour voir qu'il est moins un état politique fondé sur des traités, qu'un grand corps vivant et pensant, qui communique sa vie morale et les mouvements de sa pensée jusqu'au cœur des états dont il est entouré. J'ignore si les Pyrénées existent encore depuis Louis XIV, et si les efforts des gouvernements parviendront un jour à combler cet abîme, creusé par six siècles de haine, qui nous sépare de l'Angleterre; mais toujours est-il que, du côté des Alpes, la France n'a que des frontières politiques. Quelle force n'a-t-il pas fallu, cependant, au génie français, pour franchir les neiges et les glaces éternelles! Aujourd'hui les barrières sont à jamais renversées; les merveilleuses routes créées par l'Empereur, et cet héroïque chemin du Saint-Bernard, où ses pas ont effacé les traces d'Annibal et de Charlemagne, livrent passage, comme autant d'immenses artères, à nos mœurs, à notre langue, à notre civilisation moderne. Mais il suffit en ce moment de signaler ce fait que nous aurons occasion de confirmer par des preuves.

Les pays qui s'étendent depuis les Échelles, même depuis la Grande-Chartreuse jusqu'à Chambéry, sont pleins du souvenir de Jean-Jacques. Il vint souvent herboriser dans ces montagnes pendant qu'il habitait les Charmettes, et ce fut dans une de ces excursions qu'il écrivit sur l'album des chartreux ces paroles, dont ils sont fiers : *J'ai trouvé dans ces déserts des plantes fort rares et de plus rares vertus.* La plaine des Echelles est fermée à l'ouest par une montagne escarpée comme un mur, formée d'un seul bloc de pierre, haut de six cents pieds. Jadis il fallait gravir ce roc avec des échelles pour se rendre à Chambéry, et, du temps de Jean-Jacques, le chemin était encore des plus périlleux. C'est Napoléon qui a ouvert, à travers mille pieds de rocher, la route nouvelle, qu'on appelle la *Grotte*, et qui porte dans son ampleur le cachet impérial. Cette admirable percée s'ouvre, du côté de la Savoie, entre deux montagnes fort resserrées, et dont les flancs n'offrent aux yeux que des rocs couverts de bruyère et quelques broussailles jaunies par l'automne. C'est ce chemin que Jean-Jacques a suivi et qui conduit, comme de son temps (1), au pied de la cascade de Couz : « la plus belle cascade, dit-il, que j'aie vue de mes jours. » Elle est digne encore d'un tel admirateur, quoiqu'on ne passe plus entre le rocher et le point de sa chute; car tout s'affaisse avec les siècles; les rois eux-mêmes s'ébranlent et croulent, et la cascade de Couz, moins impétueuse qu'autrefois, suit, sans le quitter, le lit presque vertical que lui fournit la montagne. La nuit nous empêcha de voir autre chose jusqu'à Chambéry; mais le lendemain, notre première pensée, nos premiers pas se sont dirigés vers les *Charmettes*, nom charmant, qui rappelle le seul moment de bonheur de la vie de Rousseau; habitation pittoresque qui, n'en déplaise au *Dictionnaire de la Conversation* et aux divers *Guides* et écrits postérieurs, n'est qu'à vingt minutes de Chambéry, bien qu'ils la placent à quatorze lieues de cette ville.

(1) Voyez le liv. IV des *Confe sions*.

Nous suivîmes le chemin où Mme de Warens trouva une pervenche en allant aux Charmettes pour la première fois; mais nous ne trouvâmes point de pervenche.

Ce n'est point ici le lieu de recommencer la description des Charmettes; elle se trouve tout entière dans les *Confessions* (1) : la maison, le jardin en terrasse, la place où Jean-Jacques cultivait des fleurs, celle où les ruches de Mme de Warens étaient placées, la vigne au-dessus de la maison, le verger au-dessous; en face le petit bois de châtaigners, et plus haut le coteau où s'écoula cette journée si heureuse, décrite avec un style si ravissant; la terrasse où se passa la fameuse scène d'observations astronomiques, etc.; tout a survécu, tout se reconnaît. Le propriétaire actuel a fait le moins de changements possible dans l'intérieur de la maison : au rez-de-chaussée on voit une salle à manger là où était la cuisine, un salon là où était le pressoir; mais au premier étage, qui fut occupé par les appartements de Jean-Jacques et de Mme de Warens, tout est demeuré intact, les papiers, les plafonds, quelques meubles et jusqu'à la glace où s'est reflété le visage de Rousseau. Pour aller de l'appartement de ce dernier dans celui de Mme de Warens, on passe devant un petit oratoire dédié à la Vierge, et que Mme de Warens avait fait construire et décorer tel qu'on le voit encore; bizarre mélange de la religion et de la volupté! On trouve aux Charmettes un album sur lequel le voyageur est prié d'inscrire son nom et ses pensées : c'est un impôt souvent onéreux que la plupart des propriétaires d'un lieu célèbre aiment à prélever sur l'esprit des visiteurs. Nous avons parcouru les réflexions contenues dans ce livre : le plus grand nombre, comme toujours, sont insignifiantes; plusieurs grossièrement outrageuses pour la mémoire de Rousseau; d'autres empreintes du plus violent enthousiasme. Voici la seule qui nous soit restée en mémoire : « O Jean-Jacques! si tu pouvais renaître, c'est ici que je voudrais vivre avec toi.

« Marie. »

Pour retourner à la ville, nous avons pris le chemin situé à mi-côte, au-dessus de la maison et de la vigne, et que Jean-Jacques prenait lui-même tous les matins avant le lever du soleil et suivait en lisant jusqu'à Chambéry (2). C'est, en effet, du point culminant de cette route, qu'on voit à la fois la ville, une partie du coteau des Charmettes et l'un des plus beaux horizons de la Savoie; c'est de là aussi qu'on s'explique pourquoi M. de Chateaubriand, voulant peindre le charme de la plaine située au pied du Taygète, la compare, sauf le ciel et quelques particularités de végétation, aux environs de Chambéry.

Avant de suivre la pente rapide qui ramène à la ville, nous nous retournâmes vers ce coteau des Charmettes, dont l'approche nous avait si doucement émus, et nous sentîmes la tristesse nous gagner. Nous comparions le calme de ces lieux champêtres, où tout est simple et presque vulgaire, aux sentiments passionnés, bizarres, dont ils furent témoins; les courts instants de bonheur dont ils furent l'asile au reste de la destinée des deux amants; nous apercevions, sur une autre colline, de l'autre côté de la ville, le cimetière du Lémenc, où les cen-

(1) Part. I, liv. V.

(2) *Confessions*, part. I, liv. VI.

dres de Mme de Warens reposent dans une tombe ignorée, puis nos esprits se reportaient vers l'humble tombeau de la vallée de Montmorency, et nous songions aux événements qui jetèrent si loin l'une de l'autre ces deux existences un instant confondues. Quand on parcourt ainsi d'un coup d'œil cette double vie, que l'on trouve, après des liens si doux, la séparation, l'oubli, puis les chagrins de l'âge, enfin la mort, et lorsque tout est fini, le verger des Charmettes fleurissant toujours, les arbres du coteau prêtant à de nouvelles amours leur ombrage et leur silence, une impression douloureuse saisit l'âme. On se demande quelle trace serait restée des amours de Rousseau, si son génie ne les eût gravées dans des pages immortelles, qui pousseront aux Charmettes tant d'autres voyageurs, lesquels gravirront la colline, pleins, comme nous, de riantes pensées, et dont quelques-uns, sans doute, après s'être assis sur la même pierre, redescendront, comme nous, avec une ride passagère au cœur.

Il nous reste peu de chose à vous dire de Chambéry. Un souvenir a effacé tous les autres dans cette ville, c'est celui du général de Boigne; on ne peut faire un pas sans rencontrer son nom ou quelqu'un de ses bienfaits. Il a consacré plus de trois millions à embellir sa ville natale, à la doter de monuments et surtout d'établissements charitables, qui, entre autres résultats, ont produit celui d'abolir la mendicité dans la capitale de la Savoie; et c'est une chose digne de remarque, qu'on ne voie personne tendre la main aux passants, dans la patrie du petit Savoyard qui assiége les trottoirs de Paris, toujours souriant et toujours en quête d'un *petit sou*.

Le général de Boigne est mort en 1830, et ses concitoyens ont élevé à sa mémoire un monument qui fait plus d'honneur à leur reconnaissance qu'au génie des artistes du lieu. C'est une haute colonne, supportant une statue de bronze et supportée ellemême par un incroyable piédestal : imaginez-vous quatre portions d'éléphants en bronze, c'est-à-dire quatre têtes, quatre poitrines et huit jambes, incrustées sur les côtés d'un quadrilatère de pierre qui est supposé cacher le reste du corps de ces animaux. Mais le quadrilatère est si exigu qu'il ne suffirait pas à en loger un seul; si bien que le monument, vu dans son entier, figure un monstre fabuleux. Un jet d'eau s'échappe de chaque trompe et retombe dans un large bassin, en sorte que si l'art est absent, l'utilité reste. Le plan de ce monument a sans doute été dressé par le conseil municipal réuni ou par ce qui en tient lieu. Ce que nous avons le plus admiré, c'est l'inscription; elle est courte : *Benedicto de Boigne grata civitas*.

Chambéry est une petite capitale, et, à ce titre, elle devrait avoir son petit Musée. Elle a, en effet, la prétention d'en avoir un. Mais pour former un Musée, il faut deux choses : des tableaux et un emplacement pour les recevoir. Par malheur, Chambéry n'a ni l'un ni l'autre. Une église abandonnée, dont la nef obscure renferme quelques milliers de pauvres volumes qui constituent la bibliothèque de la ville, renferme aussi quelques pauvres toiles entourées de pauvres cadres, qui constituent ce qu'on appelle le Musée. Le local, vu le peu de lumière qui y pénètre, est parfaitement choisi pour ce double établissement public, dont le conservateur fait, du reste, les honneurs avec une complaisance et une politesse que nous lui reprocherions presque, puisqu'elles sont cause que nous contestons l'existence du Musée de Chambéry.

En somme, la capitale de la Savoie a complétement les apparences d'un chef-lieu de département français, et il faut remarquer la cocarde bleue des soldats, les enseignes indiquant la vente du sel au nom des gabelles royales, etc., pour reconnaître qu'on est entré dans un monde politique nouveau. Ce qui paraît le plus frappant, c'est l'absence presque complète de journaux et de cette activité d'esprit que la presse quotidienne entretient chez nous. Ici on va au café pour déjeuner ou jouer au billard, très-peu pour lire les journaux, jamais pour causer politique. La politique à l'usage du peuple s'arrête aux frontières, et son absence dans les pays que nous parcourons est jusqu'ici le signe le plus tranché de la séparation qui existe entre eux et la France. Nous avons cependant retrouvé un instant cette activité toute française des opinions politiques à Genève. A Chambéry, nous n'avions pu rencontrer de journaux français, que *la France, la Quotidienne, le Journal des maires des villes et des campagnes*, les seuls à peu près, avec l'*Echo Français*, qu'on lise dans les cafés de Turin; à Genève, on les reçoit tous. Nous avons même assisté à un *meeting*, tenu par le parti radical au milieu du pré de la Coulouvrenière, et dans lequel les orateurs populaires ont parlé du grand conseil de Genève, de la diète suisse et de la constitution de l'état en des termes qui leur auraient valu en France un beau réquisitoire du ministère public, une grosse amende et un bon emprisonnement. Le peuple genevois est fait à ces sortes d'assemblées, qui ne se passeraient guère chez nous sans désordre. Il se range, sans se presser, autour de la table qui sert de tribune. Les conversations sont animées sans être bruyantes et cessent dès que l'orateur paraît; on l'écoute en silence, on rit de ses saillies, on applaudit à ses traits d'éloquence, et l'on se retire avec calme et en bon ordre, bien que ces séances ne finissent en général qu'à la nuit close, et qu'il n'y intervienne aucun agent de la force armée, aucun représentant de l'autorité.

Théophile Roussel.

(*La fin au prochain numéro.*)

THÉATRES.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE : *la Juive*. — Débuts de M. Poultier.

Rien de nouveau à ce théâtre, si ce n'est un autre début de M. Poultier dans le rôle d'Éléazar de *la Juive*. Ce début, qui n'a pas été moins heureux que les premiers, a mis en évidence les mêmes défauts et les mêmes qualités. M. Poultier, trop préoccupé de son ignorance, se trouble plus que de raison, et manque parfois, dans les récitatifs et dans les ensembles, de l'aplomb nécessaire à lui et aux autres. Mais il prend sa revanche dans les andante, dans les cantabile, partout enfin où il

croit avoir affaire à la musique toute seule, et pouvoir déployer à son aise sa sensibilité et son heureux instinct musical. Il a chanté avec âme et un art véritable l'air : *Rachel, quand du Seigneur*, etc. Si M. Poultier venait du beau pays de Languedoc, de gasconisme et de témérité, il serait homme à donner courage à ses camarades au lieu de leur en demander. Et combien n'avons-nous pas vu de ces heureux chanteurs méridionaux, bien moins musiciens que M. Poultier, qui n'avaient plus qu'à se garder des excès de confiance, avant même d'apprendre le solfége ! Au demeurant, nous croyons qu'on n'a pas fait tort à cette organisation douce et timide, en la poussant prématurément sur la scène : c'était le moyen de bien lui faire connaître ce qui est en son pouvoir. Il est possible que M. Poultier ne reste pas à l'Opéra ; mais il pourra, moyennant quelques préparations de plus, faire à son profit, sur les théâtres des départements, des expériences qui lui seront fort bien payées.

On continue à suivre à ce théâtre un système dont on paraît satisfait. Quand on veut de l'argent, on a recours aux *Huguenots* ou à *Robert le Diable*, talismans dont la puissance, si souvent éprouvée, est plus authentique et plus avérée que celle de la fameuse Lampe merveilleuse. L'autre opéra de Meyerbeer, sur lequel on comptait pour cet hiver, ne nous sera point accordé. Ce n'est point la faute de l'illustre musicien, qu'une indisposition fâcheuse et trop réelle a contraint d'aller prendre les eaux au début même de cette saison rigoureuse. L'expérience semble ne pas avoir complétement réussi, et le malade a dû retourner dans sa famille pour se remettre de cette cure. D'autres affaires le retiendront peut-être encore longtemps. Et puis, on peut, sans lui faire tort, supposer que, s'il ne cherche pas de prétextes pour garder son opéra en portefeuille, il ne repousse pas ceux qui lui sont offerts par les circonstances et sans sa participation. On ne peut le blâmer, s'il est vrai, comme on le dit, que cet ouvrage contienne un rôle de femme qui ne pourrait être rempli par aucune des cantatrices actuellement engagées à Paris. Des gens, qui ne sont pas musiciens, prétendent que la composition actuelle du personnel de l'Opéra peut suffire à tout ; mais, à cet égard, les opinions sont libres comme sur mainte autre chose.

THEATRE ITALIEN : *Norma. — Lucia di Lammermoor. — Il Turco in Italia.*

La reprise de *Norma* était un événement nécessaire. Quoique cette belle création n'obtienne plus aujourd'hui qu'un succès d'estime, et qu'on lui préfère généralement des ouvrages plus animés, plus remuants, plus jolis, un directeur qui possède parmi ses pensionnaires une artiste comme Mme Grisi, ne peut, sans faire suspecter son aptitude et sa capacité, négliger de comprendre *Norma* dans son répertoire. C'était un fait tellement prévu, qu'il suffit de le mentionner. L'exécution a été ce qu'elle est toujours depuis bien des années. Mme Grisi ne cesse d'y être parfaitement belle au gré de tous.

Lucia di Lammermoor, plus appropriée d'ailleurs aux facultés de la grande masse des auditeurs, offrait un aliment nouveau à la curiosité. Il s'agissait, cette fois encore, de remplacer Rubini par Mario. Le rôle d'Edgardo présentait plus de difficultés que le rôle correspondant des *Puritains*. Nous ne dirons pas que Mario les a surmontées toutes. Il les a tournées habilement comme le lui commandaient son âge et son défaut relatif d'expérience, et s'est montré chanteur plein de goût et de sensibilité. Il a réussi pleinement. Mme Persiani a dépassé notre attente. Nous sommes toujours étonné de découvrir dans son chant des perfections nouvelles qui épuiseraient l'éloge ou pourraient le conduire au ridicule.

Un événement plus curieux que les précédents était la reprise du *Turco in Italia*, qui n'a pas été chanté à Paris depuis quinze ans au moins. C'était donc une partition complétement inconnue aux générations nouvelles. Quand on le donna pour la première fois ici, en 1817 ou 1818, le compositeur qui dirigeait alors notre théâtre italien trouva quelques morceaux un peu légers, et les renforça en substituant aux allegro ceux du quintetto et du finale de la *Cenerentola*. On emprunta aussi à ce dernier opéra l'adagio du sextuor, puis le duo *zitto, zitto, piano, piano*. Cette jolie partition, ainsi renforcée, devint un ouvrage fort important que chantaient avec habileté et un ensemble parfaits les excellents artistes de cette époque. On le conserva au répertoire jusqu'à l'introduction de la *Cenerentola* sur notre scène. Entre deux opéras ainsi disposés, il fallait faire un choix : on se prononça pour l'opéra le moins connu. Aujourd'hui, l'on rend au *Turco* son ouverture qui est assez faible, mais gaie, son finale et l'allegro du quatuor qui ne méritaient pas la proscription qu'on leur fit subir, surtout à une époque où nous n'étions pas encore blasés sur la musique aux combinaisons fortes et bruyantes. Tel qu'il est aujourd'hui, le *Turco*, un peu écourté, reste toujours un ouvrage plein de jeunesse, de verve, de bonne humeur et d'effets piquants. On est surtout étonné de rencontrer, au milieu d'imitations fréquentes de l'école de Cimarosa, d'admirables hardiesses d'harmonie. Bien des modulations, aujourd'hui tombées dans le droit commun, y sont risquées avec une audace qui faisait prévoir l'heureux divinateur des grands procédés qu'il n'avait pas appris. L'effet de ces charmantes choses trouvées par le génie est bien plus grand dans ces morceaux qu'il ne l'est dans la musique des faiseurs de notre époque qui en font leur pain de chaque jour.

Le public, charmé de cette vive gaieté et de cette finesse, a cependant peu applaudi. L'ouvrage est exécuté par des artistes d'un grand talent que leurs rôles respectifs placent entre eux hors de toute proportion. La manière de Mme Persiani est trop délicate pour un rôle de brillante virago. Tamburini, qui chante bien, est un peu gourmé. Lablache est fort grotesque dans le mari, et ce n'est sans doute pas sa qualité la plus saillante. Sa voix, d'un excellent effet dans la plupart des ensembles, domine trop ailleurs. On a dû supprimer un charmant petit air, trop léger pour lui. Mirate, Compagnuoli et Mlle Villaumi complètent cette troupe composée, comme on voit, d'éléments fort hétérogènes. L'effet du délicieux quintetto : *Oh vedete, che accidente !* a été manqué totalement. On entend Lablache un peu trop, Tamburini et Mme Persiani pas assez, et pas du tout Mirate et Mlle Villaumi.

Quoi qu'il en soit, cet opéra fait encore grand plaisir, et rien n'empêche qu'il devienne ouvrage à la mode, succès qu'il mérite plus que beaucoup d'autres.

A. SPECHT

ODÉON : *Une aventure de Sainte-Foix.*

Cette petite comédie, annoncée d'abord sous le titre d'*Une réputation de courage*, a été jouée mardi sans grand succès. L'auteur, M. Paul Valet, aurait quelque droit, ce nous semble, de se plaindre des comédiens, dont quelques-uns ne savaient pas leur rôle ; ce qui jette toujours de la gêne et de l'hésitation sur le théâtre. Le public nous a paru d'ailleurs quelque peu sévère envers cette bluette sans prétention.

Sainte-Foix, homme d'esprit et duelliste *distingué*, est amoureux de Mme de Brégy, jeune et jolie veuve, nièce d'un partisan, gros comme M. Lepeintre jeune et décoré du nom de Montchevreau. Ledit oncle, à ces causes, repousse net la poursuite de Sainte-Foix pour agréer un M. de Beautreillis, provincial ridicule qui, âgé de quarante-cinq bons printemps, sent le besoin de faire une fin ; mais Sainte-Foix, qui n'entend pas raillerie sur le chapitre de ses amours, presse et malmène si bien le gentilhomme campagnard, qu'un duel devient nécessaire. M. de Beautreillis, mourant de peur, tire au hasard, et le hasard, plus habile que lui, blesse légèrement notre amoureux ; M. de Montchevreau accourt au bruit, se confond en félicitations à M. de Beautreillis sur sa bravoure, et voilà le galant quadragénaire avec une *réputation de courage*. Mais les affaires de ce monde ne se dénouent pas toujours suivant les prévisions des oncles et les souhaits ardents des tantes. Mme de Brégy aime Sainte-Foix, et celui-ci, tout blessé qu'il est, rudoie si bien M. de Beautreillis, que le gentilhomme pense, toute réflexion faite, que le plus sûr est de renoncer à la jeune veuve, et de contribuer de toutes ses forces au mariage des deux amants.

Mais ce n'est pas au compte rendu de cette esquisse dramatique que se borne aujourd'hui notre tâche ; c'est à tous ceux qui prennent intérêt au second Théâtre-Français, à tous ceux qui, pour un motif ou pour un autre, désirent son succès, que nous devons en appeler de l'inconcevable indolence des gens qui devraient seconder de leur mieux les louables efforts de M. d'Épagny, et qui profiteront le plus de la lutte désespérée qu'il s'apprête à soutenir contre la concurrence des autres théâtres et l'apathie du public. N'est-ce pas une chose vraiment ridicule de voir des gens riches du faubourg Saint-Germain, des propriétaires aisés, refuser tout appui à une entreprise digne de tant d'encouragements ? Est-ce une chose raisonnable de les voir tous se ruer, leur maire en tête, sur les entrées de faveur, les loges données, les cadeaux de tout genre ; réclamer sans relâche tantôt des stalles d'orchestre, tantôt des baignoires, tantôt des avant-scènes ? Et pour Dieu, Messieurs, aidez le théâtre, et le théâtre vous aidera. Il rendra un peu de vie à vos steppes, un peu de mouvement à vos catacombes, un peu de distraction à vos familles. Faites donc ce que font à l'envi les plus médiocres villes de province, au lieu de demander sans pudeur à plus pauvre que vous, et d'arracher pied ou aile à une faible administration qui n'ose vous refuser, de peur de blesser ses avares clients ; ou bien ne trouvez pas étrange que la presse vous relance jusque dans votre égoïsme, et vous accuse hautement d'avoir tué l'Odéon une fois encore par votre apathie ou votre cupidité.

Nous devons dire encore, tout en nous réservant de revenir plus tard sur ce sujet, que l'on a repris mercredi, au second Théâtre-Français, le *Festin de Pierre*, et que la pièce a été jouée avec un ensemble et une distinction qui justifient toutes nos espérances, et qui donneront sans doute à réfléchir à messieurs les comédiens ordinaires du roi.

VAUDEVILLE : *Le Bâton de l'Aveugle.*

Le *Bâton de l'Aveugle* ne mènera pas loin cette pièce, bien qu'elle renferme quelques mots spirituels. Un jeune sculpteur, Gédéon, est épris d'une jeune fille, Eudoxie, qu'il a vue en quêteuse dans je ne sais quelle paroisse ; il l'a suivie, et pour arriver jusqu'à elle, il ne trouve rien de mieux que d'emprunter à un vieux mendiant aveugle, protégé par la tante d'Eudoxie, sa clarinette et son bâton. Au moyen de ces deux instruments et d'une cécité de fraîche date, mons Arnal, Gédéon, veux-je dire, parvient à son but. Il est reçu dans la maison, il déjeune à la cuisine avec les reliefs, il appelle Mme Guillemin, qui, dans la pièce, jouit du nom admirable de Pélagie, *ma belle protectrice* ; en un mot, il fait si bien son chemin, qu'il inquiète très-sérieusement le futur mari de Mlle Eudoxie, fournisseur de mulets de l'armée d'Afrique, porteur d'un faux toupet, et qu'il finit, sous prétexte d'un duel à colin-maillard, par le rouer de coups ; puis, au moyen de ses yeux, dont il jouit bel et bien, il pénètre les mystères de l'intérieur de Mlle Pélagie. Il reconnaît qu'un sien oncle est le père de sa bien-aimée, et que la tante supposée a droit au titre bien plus respectable de mère ; fort de cette découverte, il impose des conditions à la vertueuse vieille fille, épouse la belle Eudoxie, et revient au bout d'un instant proclamer, au milieu d'un déluge de coq-à-l'âne, les noms assez peu réclamés du public de MM. Varin et Laurencin. Cette pièce est bien jouée : Arnal et Mme Guillemin sont fort amusants ; quant à Mlle Saint-Marc, il est souvent question de ses épaules, de ses bras, de ses pieds, voire un peu de ses jambes, et ce que nous pouvons dire de mieux à son éloge, c'est qu'elle est fort jolie, et qu'elle supporte tous ces examens avec beaucoup de bonheur et de sang-froid.

VARIÉTÉS : *Le Sire de Baudricourt.*

Vous croyez peut-être, au titre de cette *comédie*-vaudeville (comédie ? en quoi ?), que nous sommes revenus au temps du roi Charles VII et de la pucelle d'Orléans ? Détrompez-vous ; l'époque dont il s'agit prête beaucoup plus au vaudeville, et cependant elle n'a point encore assez prêté à celui-ci. Le sire de Baudricourt a marié sa nièce à un certain gentilhomme évaporé, qui a eu bien soin de payer grassement le notaire, afin qu'il glissât des causes de nullité dans le contrat, et qui ne peut parvenir à maintenir son sérieux devant la mine magistrale et rébarbative du sire de Baudricourt. Vous ne comprenez point, sans doute, le pourquoi de cette extravagante imagina-





tion? Le voici. Il paraît que le vieux sire déjà nommé voulait à toute force et en toute hâte marier sa nièce; or, un certain chevalier de Malte, épris de la belle, est en instance auprès du grand-maître pour faire rompre ses vœux; mais le Baudricourt est si pressé, que le galant, désespéré, ne voit rien de mieux, pour parer à la déconfiture qui le menace, que de faire épouser la jeune fille par ce marquis dont nous vous parlions tout à l'heure. Or, celui-ci, cadet ruiné, doit se remettre en équipage, au moyen d'une vieille folle de présidente à laquelle il a promis l'hyménée, et il se trouve précisément que cette présidente est la tante de la jeune mariée. Vous jugez de ses hauts cris quand elle voit sa proie lui échapper; en même temps arrivent de Malte les papiers tant désirés : on avoue donc tout au sire de Baudricourt qui est enchanté, et à la belle qui l'est bien plus encore. Tout cela est froid, ennuyeux et bien loin de valoir l'amusante folie des *Trois Bals*, que le théâtre des Variétés a reprise avec raison. Cazot est médiocrement drôle; Mlle Flore miaule l'amour, suivant l'ingénieuse expression de l'un de nos voisins, d'une manière assez réjouissante, et M. Laurencin compte un succès de moins.

ALBUM DE L'ARTISTE.

La Captivité de Babylone.

Vous connaissez le célèbre *super flumina Babylonis stetimus et flevimus*, dont lord Byron a donné une traduction si belle. C'est le sujet qu'a choisi M. Joyard, et qu'il a exécuté avec ce soin et cette intelligence qu'il apporte dans tous ses travaux. Quelques femmes tristement appuyées l'une sur l'autre sont groupées auprès d'un arbre. L'une tient à la main la cithare hébraïque, tandis que l'autre la suspend aux rameaux de l'arbre qui les ombrage. Toutes ces femmes, simplement drapées dans des tuniques aux nobles plis, ont une expression de muette douleur admirablement rendue; à gauche, quelques vieillards sont accroupis, le front caché sous le manteau, et songeant à la patrie absente. Dans le fond quelques groupes sinistres, quelques hommes portant le deuil dans leur cœur et la tête inclinée, s'en vont d'un pas lent, songeant à ces heures bénies d'autrefois, aux rives aimées du Jourdain. Tout à l'horizon se dressent menaçantes et sombres les tours de Babylone à moitié cachées çà et là par des massifs touffus; à droite et à gauche quelques roches arides, quelques palmiers épars, des nopals épineux, des cactus, des aloès se montrent à distance. Toute cette scène est grave, triste, bien sentie; tous ces personnages sont bien occupés de leur douleur et ne posent pas pour le public. La composition a bien le caractère biblique qui lui convient. Il y a de la noblesse et de la grâce dans ces belles filles juives, à l'attitude si mélancolique, aux yeux si remplis de tristesse. Ce tableau de M. Joyard a le double mérite de la composition et de la pensée; il ne peut que faire honneur à cet artiste, et justifier la sympathie qu'il a su faire naître chez les esprits d'élite pour son talent.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE.

Dictionnaire des dates, des faits, des lieux et des hommes historiques. — *La Vie nouvelle de Dante*, traduite par M. Delécluze.



Il y a deux manières d'écrire l'histoire, l'une, pour laquelle on creuse, on interroge, on rapproche les événements, leurs causes, afin d'en tirer une induction quelconque au profit de telle ou telle idée, au profit de tel ou tel système. On écrit l'histoire au point de vue philosophique, libéral, républicain ou monarchique. Les faits maniés par un style élégant, riche, entraînant, prennent l'empreinte de l'imagination d'un auteur philosophe, libéral, républicain ou monarchique, et il n'est personne qui n'ait remarqué combien le même événement varie de forme et de couleur suivant les passions dont il subit tour à tour les reflets; avec quelle facilité il se rattache à des causes opposées et combien en sont opposés les résultats, suivant qu'il est raconté par des écrivains d'opinions et de caractères différents. L'autre manière d'écrire l'histoire est plus simple; elle ne se mêle point de systèmes, elle ne régente ni les rois ni les peuples, elle ne se fait point l'écho de l'opinion qui s'appelle aujourd'hui rétrograde et qui s'appellera demain d'un autre nom, et elle ne se fait point prophétique en annonçant le temps à venir sur la foi d'un passé douteux. Son seul point de vue, son seul but, c'est d'atteindre au plus grand degré de certitude possible : prenant les faits accomplis, si elle les discute, c'est pour chercher à en déterminer avec justesse l'époque et la durée. Résumant avec précision les témoignages, elle constate, impartial rapporteur, les opinions contraires, mais ne s'érige point en juge; elle ne condamne ni n'absout, et n'affirme que lorsqu'elle a réuni toutes les conditions de la certitude. Elle ne défriche point, mais elle cultive et recueille avec soin. C'est cette manière que les auteurs du *Dictionnaire des dates historiques* suivent avec une exactitude plus consciencieuse que ne

tait prononcée en faveur des artistes habituellement exclus; que tous les intérêts lésés demandaient une prompte satisfaction, et à cette heure il n'a pas été fait un seul pas dans la voie féconde des améliorations, et M. le directeur des Musées royaux se borne à annoncer sèchement que les opérations du jury commenceront le 21 février.

Adieu donc pour cette année aux réformes si généralement désirées et si impatiemment attendues dans la vicieuse composition du jury; adieu aussi, pour un long espace de temps peut-être, à la légitime espérance d'un emplacement mieux approprié aux exigences des exhibitions annuelles. Nous l'avons toujours dit, et nous ne cesserons de le répéter, car on n'obtient gain de cause en ce monde qu'à force de persévérance, il y a de nombreux et de grands inconvénients à ce que l'on ferme tous les ans, pendant près de six mois le Musée des antiques. Les artistes s'en plaignent, le public en souffre ; les visiteurs étrangers, qui s'inquiètent tout autant de nos richesses nationales, si laborieusement acquises, que des productions de notre école moderne, ne comprennent pas qu'un peuple aussi éclairé que le nôtre craigne de se mettre en frais dans l'intérêt des arts. Est-il donc si malaisé de trouver un espace convenable et un édifice commode ? N'a-t-on pas eu un instant la pensée de vouer le nouveau bâtiment du quai d'Orsay à ces solennités artistiques ? Ne pourrait-on élever dans les Champs-Élysées, ou ailleurs, un vaste monument qui serait tout à la fois un palais splendide pour nos trésors en peinture, en sculpture, etc., un local spacieux pour les ouvrages de nos artistes modernes, un magnifique lieu de promenade en hiver ? Ne serait-il pas temps de terminer enfin cette seconde aile du Louvre, dont l'interruption donne un aspect si fâcheux et si désolé aux énormes masses architecturales qui l'avoisinent, et où on aurait la faculté de créer de si belles et de si imposantes galeries ? On mettrait ainsi fin à cette lutte tacite et mesquine qui se perpétue sourdement entre la liste civile et les chambres et qui n'est vraiment pas digne d'une grande nation ; on saisirait avec empressement l'occasion favorable d'enlever à l'administration privée des biens de la couronne la manutention sans contrôle des Musées royaux et de substituer un ordre de choses régulier à l'arbitraire. N'est-il pas étrange, en effet, que dans un pays constitutionnel, où la responsabilité la plus impérieuse et la mieux définie s'étend aux plus importants objets comme aux moindres détails, une partie aussi précieuse du domaine national ait été dédaigneusement abandonnée à la capacité plus ou moins éprouvée, à la probité toujours contestable d'un administrateur qui n'a pas à rendre de comptes? On dira que ce serait porter atteinte à la munificence et à la grandeur du souverain, et que la royauté souffrirait de ce transport d'attributions opéré au détriment de ses agents et au profit du ministère de l'intérieur ; mais nul ne songe à la dépouiller de son droit d'usufruit, et la mesure lui serait utile en ce sens qu'elle lui épargnerait désormais les embarras et les soucis de la conservation. La question est grave, et nous aurons sûrement à la traiter avec de plus amples développements ; ajoutons toutefois, et dès à présent, que sa solution semble emprunter un certain caractère d'urgence aux habitudes et aux dispositions bien connues de M. de Cailleux. M. de Cailleux est né pour faire du despotisme au petit pied, et nous devons avouer que jamais direction ne fut plus merveilleusement organisée que la sienne pour ses incessantes tentatives d'autocratie ; M. de Cailleux a horreur de la publicité et il ne se gêne guère pour le laisser entrevoir ; M. de Cailleux se cache de la presse, autant qu'il le peut, dans les grandes comme dans les petites choses, et ce n'est qu'à contre-cœur qu'il se résigne parfois à recourir à elle ; M. de Cailleux a ses colères et ses rancunes, qu'il ne sait pas toujours dissimuler, et qui percent dans les moindres faits, même dans la distribution de ses lettres d'avis, pour ce qu'il ne peut laisser ignorer au public. Or, de bonne foi, n'est-ce pas déjà là un déplorable résultat de l'irresponsabilité ?

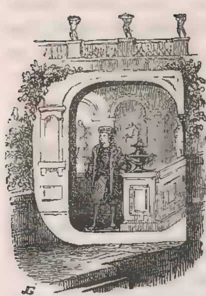
Telle est, en résumé, la situation actuelle. Le Louvre fournira encore ses galeries à l'exposition annuelle des œuvres d'art ; l'Institut jugera tant bien que mal les envois et prononcera, à son point de vue exclusif, les admissions et les refus ; les esprits impartiaux se plaindront vivement, et l'an prochain, comme aujourd'hui, nous aurons à réclamer, avec des instances de plus en plus énergiques, une réforme radicale, pour emprunter un mot au dictionnaire politique du jour.

En regard des reproches que nous venons d'adresser à M. le directeur des Musées royaux, nous n'aurons guère que des éloges à donner à M. le ministre de l'intérieur. Une commission a été nommée pour faire un rapport sur les projets exposés au concours napoléonien ; elle se compose de MM. d'Houdetot, pair de France, membre de l'Académie des Beaux-Arts ; le comte de Rémusat, député ; Vitet, député, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; Vatout, député, directeur des monuments publics ; Fontaine, Ingres, David, membres de l'Académie des Beaux-Arts ; Cavé, directeur des Beaux-Arts ; Varcollier, chef de division à la préfecture de la Seine ; Ed. Bertin, inspecteur des Beaux-Arts ; Peisse, conservateur des collections de l'École des Beaux-Arts, et Théophile Gautier, homme de lettres, secrétaire. Certes, ce sont là des noms honorables dont on ne saurait méconnaître l'importance et l'autorité en pareille matière ; toutefois, il est à regretter qu'on n'ait cru devoir appeler dans le sein de la commission que quatre artistes, et parmi ces quatre artistes un seul architecte et un seul statuaire. L'avenir prononcera sur la valeur de cette observation.

L'ÉGLISE

DE LA MADELEINE.

Sculpture.



CONTRAIREMENT à l'usage suivi dans la plupart des églises modernes, la Madeleine a été décorée d'une profusion de sculptures. Ainsi, tandis qu'à Notre-Dame-de-Lorette la statuaire, bannie de l'intérieur, a cédé le pas à la peinture qui a envahi les murailles en haut et en bas sur toute la longueur du monument, c'est la peinture qui semble bannie de la Madeleine au profit de la sculpture; car celle-ci s'est emparée des places les plus importantes depuis le maître-autel jusqu'au baptistère, et non contente d'occuper à elle seule toute la partie inférieure du monument, elle a encore voulu avoir sa part dans la partie supérieure, et s'est installée sur les pendentifs des trois coupoles, où elle représente, en douze bas-reliefs, les figures des douze apôtres, confiées quatre par quatre au ciseau de trois sculpteurs différents.

Les pendentifs de la première coupole, en partant du chœur, représentent *Saint Jacques*, *Saint Jean l'évangéliste*, *Saint Pierre*, et *Saint André*, par M. Pradier; ceux de la suivante, *Saint Philippe*, *Saint Barthélemi*, *Saint Matthieu* et *Saint Thomas*, par M. Foyatier; et ceux de la troisième; *Saint Paul*, *Saint Simon*, *Saint Judes* et *Saint Matthias*, par M. Roman.

M. Pradier, M. Foyatier, M. Roman, certes voilà trois noms recommandables à divers titres et à peu près également recommandables, voilà trois artistes qui ont fait leurs preuves dans les expositions publiques, qui ont été chargés maintes fois de travaux importants, et qui les ont exécutés avec bonheur; comment se fait-il cependant qu'ils se soient trouvés tous les trois au-dessous de la tâche qu'ils avaient acceptée à la Madeleine, et que nul d'entre eux ne soit représenté dans cette église par des œuvres dignes de sa réputation?

La sculpture de M. Roman ne manque pas d'une certaine largeur de disposition qui serait d'un grand effet si elle était soutenue par une exécution plus ferme et une composition mieux entendue; mais nulle part la forme n'est articulée avec précision, et les personnages ne sont pas caractérisés d'une façon qui les rende suffisamment reconnaissables. Il n'en est pas un auquel on ne puisse appliquer indifféremment le premier nom qui se présentera; car chacune des figures se distingue plutôt par les attributs matériels du saint qu'elle représente, que par une physionomie distincte et positivement accentuée. Qu'est-ce, en effet, que ce personnage sinistre qui baisse la tête et lève la main d'un air fatal, et qui est-ce qui oserait lui appliquer le nom d'aucun des douze apôtres, si l'on n'était pas bien certain que l'un d'eux doit avoir été sculpté sur des pendentifs? Heureusement la palme et la hache qui accompagnent cette figure indiquent un martyr et font connaître l'instrument de son supplice. Le personnage qui vient ensuite ne serait pas plus reconnaissable sans la palme et la scie qui le caractérisent. Quant à l'espèce de Jupiter Olympien et au pontife orné de banderoles qui leur font face, nous ne pensons pas qu'avec la meilleure volonté du monde, personne puisse se décider à y reconnaître des types chrétiens. Vainement la crosse et la mitre, vainement la croix et la couronne d'épines placées à côté de celui-ci présentent des attributs appartenant essentiellement au christianisme, les figures ne sont, à tout prendre, que de méchantes imitations des divinités antiques du paganisme.

Cependant, malgré la pesanteur des formes, malgré la banalité des têtes, malgré le peu de caractère des physionomies, les pendentifs de M. Roman ne laissent pas de produire, au premier coup d'œil, une impression assez favorable; mais il ne faut pas pousser bien loin les investigations pour s'apercevoir qu'ils manquent d'une foule de qualités essentielles dans une œuvre d'art, et particulièrement dans la sculpture monumentale. Toutefois ces figures prises en elles-mêmes, abstraction faite de la place qu'elles occupent et des personnages qu'elles ont la prétention de représenter, se recommandent par des qualités incontestables; l'ampleur des formes, par exemple, la largeur des dispositions générales et une certaine distinction dans le style qui suffirait à nos yeux pour faire oublier bien des imperfections.

Les figures qui décorent les pendentifs de la coupole suivante sont au contraire d'une pauvreté de composition, d'une trivialité de forme et d'une roideur de style que ne saurait racheter la plus merveilleuse habileté d'exécution : or, l'habileté même de l'exécution fait défaut dans ceux des ouvrages de M. Foyatier dont nous avons à nous occuper aujourd'hui. Pourtant cela est travaillé avec une certaine fermeté, avec une certaine résolution qui donneraient à cette sculpture une grande énergie et une grande puissance, pour peu que les formes fussent arrêtées avec une science du dessin moins aventureuse. Mais c'est peu de chose que de fouiller audacieusement la pierre ou le marbre, et que de heurter violemment les plans suivant lesquels se développe la surface d'une figure, si ces plans ne sont pas étudiés avec une précision irréprochable. Qu'arrive-t-il, en effet? c'est que l'attention, éveillée par une accentuation qui prétend à l'énergie, aborde résolûment l'ouvrage traité de cette façon et l'examine avec une sévérité d'autant plus exigeante qu'elle comptait sur une satisfaction complète.

Les bas-reliefs de M. Foyatier ne sauraient trouver grâce, devant la critique même la plus indulgente; le modelé en est lourd, sans exactitude, sans finesse; le dessin insuffisant, pour ne rien dire de plus; la composition insignifiante et sans intention précise et facilement intelligible; en sorte qu'il eût été d'une grande habileté de la part de cet artiste de mettre plus d'art encore à dissimuler les formes de sa sculpture qu'il n'a

pu en employer à les accentuer. Mais il y a peu de gens qui aient le courage de se rendre complète justice, et souvent ceux qui produiraient des œuvres recommandables en contenant leurs prétentions dans de certaines limites, compromettent le talent qu'ils ont pu acquérir et le perdent pour avoir voulu en tirer plus qu'il n'était dans sa nature de produire.

M. Foyatier est un sculpteur qui sait admirablement le métier de son art, qui modèle la terre glaise, taille la pierre et le marbre avec une rare perfection. Nous nous souvenons d'avoir vu au Louvre une *Odalisque* et quelques bustes merveilleusement ciselés; mais tout le sculpteur n'est pas dans le ciseau, et malheureusement il y a peu de chose dans M. Foyatier au delà de l'habileté pratique de l'exécution et d'une certaine forme convenue qu'on retrouve au même degré et avec le même caractère dans tous les ouvrages qu'il a produits jusqu'à ce jour. On nous opposera peut-être la fameuse statue de *Spartacus brisant ses fers*, qui obtint un succès si colossal au salon de 1827. Mais c'était là un pur accident, à ce qu'il paraît; et si M. Foyatier rencontra, ce jour-là, une pensée un peu large et une forme répondant à cette pensée, on ne doit pas lui en faire un grief perpétuel à propos de ses ouvrages postérieurs, car rien de semblable ne lui est arrivé depuis. Il avait été chargé de représenter ici les figures de quatre des apôtres de Jésus-Christ, saint Barthélemi, saint Philippe, saint Thomas et saint Matthieu. Or, avec la meilleure volonté du monde, nous ne saurions reconnaître dans les personnages de M. Foyatier rien qui ressemble à des apôtres, et, à plus forte raison, aux apôtres que nous venons de nommer. Après avoir examiné attentivement ces quatre bas-reliefs, nous sommes restés très-indécis sur le personnage que chacun d'eux devait représenter dans la pensée de l'auteur : cependant les saints des légendes chrétiennes, et particulièrement les apôtres, ont chacun quelque emblème, quelque attribut matériel qui les fait reconnaître dans les ouvrages de peinture et de sculpture, indépendamment de toute caractérisation d'un ordre plus élevé. C'est tantôt un emblème, tantôt un attribut, un instrument de supplice ou quelque partie de vêtement, et ces signes convenus représentent d'une façon si précise le personnage auquel ils sont attribués, que dans les arabesques et certaines parties d'ornement il suffit habituellement de placer le signe pour rappeler suffisamment le saint auquel il se rapporte. A la rigueur, on pourrait reconnaître un saint Barthélemi dans la figure qui tient à la main un petit couteau recourbé par la pointe, bien que cet instrument nous ait semblé peu commode pour dépouiller un homme de sa peau. Le livre et la croix dorée, qui sont les attributs des deux figures de droite, ne caractérisent pas plus saint Philippe et saint Matthieu que tous autres. Quant au personnage qui tient une équerre, c'est probablement saint Thomas dans la pensée du sculpteur ; mais ce pourrait être tout aussi bien en réalité un Archimède ou quelque autre géomètre de l'antiquité qu'un saint de la légende. Là saint Thomas, saint Matthieu, saint Philippe et saint Barthélemi ne présentent point les types caractéristiques consacrés par la tradition chrétienne; ils ne sont même pas le moins du monde dans les exigences de la vérité historique. Ce sont des têtes banales, sans physionomie arrêtée, sur des corps si brutalement accentués, qu'on les prendrait pour des ébauches informes et disloquées.

Les apôtres de M. Pradier remplissent les pendentifs de la troisième coupole, celle qui est la plus voisine du chœur ; ils sont exécutés avec plus de recherche, ils sont travaillés avec un ciseau plus suave, avec une main plus délicate ; mais les formes ne sont pas beaucoup plus correctement articulées, et les physionomies ne présentent pas un type beaucoup plus chrétien. On reconnaît bien à peu près saint Jacques, saint Jean, saint Pierre et saint André aux attributs matériels qui les caractérisent ; mais ce ne sont là ni le saint André, ni le saint Pierre, ni le saint Jean, ni le saint Jacques des traditions et des évangiles, et puis ces quatre figures sont on ne peut plus disgracieusement disposées, elles manquent de sévérité et de caractère : saint Jacques et saint Jean sont drapés à tout hasard, et ces deux figures sont plaquées sur le fond et aplaties comme si elles avaient été passées au laminoir. Le raccourci des cuisses n'est pas senti, et l'exécution toute gracieuse est entièrement dépourvue de l'énergie et de la grandeur indispensables dans la sculpture monumentale. La figure de saint André a plus de mouvement et plus de relief, elle est aussi plus correctement dessinée, et, pour peu que M. Pradier l'eût accentuée avec plus de fermeté et d'énergie, elle serait, à peu de chose près, irréprochable. Malheureusement celle de saint Pierre est loin d'avoir toute la correction désirable ; en voulant lui donner plus de mouvement, le sculpteur l'a disloquée outre mesure : le torse, les bras et les jambes, distribués çà et là dans une pose tourmentée jusqu'à l'exagération, ne tiennent pas ensemble et sont complétement désarticulées.

Cependant M. Pradier est un homme d'un grand talent et d'une habileté extraordinaire dans la pratique de son art ; c'est incontestablement le premier sculpteur de notre temps, pour tout ce qui tient à la grâce et à l'élégance. Personne ne sait comme lui mouvementer les formes ondoyantes d'une figure de femme, et les charmantes petites compositions, les groupes ravissants qu'il a composés pour les marchands de curiosités peuvent rivaliser avec tout ce qui a été fait de mieux en ce genre dans le siècle dernier. C'est le sculpteur par excellence des figurines de salons et de boudoirs ; aussi, la vogue s'est-elle attachée tout d'abord à ses délicieuses statuettes, et nous les avons vues, en quelques années, conquérir au profit de l'art les places réservées précédemment aux raretés curieuses, et s'installer victorieusement dans les appartements somptueux de toutes les femmes élégantes.

Mais la sculpture des salons et des jardins de plaisance n'est pas la sculpture monumentale, et ces différentes applications du même art sont séparées par une distance si considérable, qu'il est bien difficile au même artiste de réussir dans l'un et l'autre genre, car les qualités que chacun d'eux exige sont très-distinctes, sinon tout à fait contradictoires et exclusives : l'artiste chez qui elles se fussent trouvées réunies eût été une trop grande supériorité pour les petits hommes et les petites choses de notre temps.

Nous avons eu déjà l'occasion de remarquer, à propos des sculptures qui décorent la nouvelle façade du palais du Luxembourg, que le talent de M. Pradier ne se maintient pas, dans les ouvrages de style, à la même hauteur à laquelle il arrive



ou en employer à les accentuer. Mais il y a peu de gens qui | qu'on les prendrait pour des ébauches informes et disloquées.



Sculpté par Demesmay — Lith. par [illegible]

Europe

Statue refusée

SALON DE 1841

dans la sculpture de fantaisie ; les grandes figures du tympan de l'horloge ne valent pas ses *Odalisques* et ses *Bacchantes*. Les ouvrages d'un caractère plus sévère sont plus faiblement exécutés encore par la main de ce sculpteur si admirable cependant, et si prodigieux dans tout ce qui tient à la grâce de la pensée et au charme de l'exécution. Sa supériorité même d'exécution faiblit dans les ouvrages qui demandent une grande énergie et une sévérité rigoureuse. Elle a faibli notablement au Luxembourg et plus encore à la Madeleine, où le caractère religieux des personnages demandait à être traité dans un style dont M. Pradier ne semble pas comprendre les nécessités et les exigences.

Nous ne finirons pas sans relever un défaut important dans lequel se sont laissé entraîner tous les sculpteurs chargés des pendentifs de la Madeleine. Ils n'ont pas compris que les figures qui leur avaient été confiées se présentant sur un plan oblique à l'œil du spectateur, qui les regarde de bas en haut depuis le sol de l'église, devaient être étudiées de façon à offrir un ensemble satisfaisant de ce point de vue. Ainsi, les parties qui se trouvent sur un plan fuyant auraient dû être allongées au delà des proportions ordinaires, afin de paraître en rapport exact avec celles qui sont sur une surface moins inclinée. Au lieu de cela, tous ces bas-reliefs ont été exécutés comme s'ils avaient dû être vus de face par des spectateurs placés à la hauteur de la corniche de l'ordre corinthien, en sorte que d'en bas les jambes des figures paraissent courtes et massives, tandis que le torse, les bras et les parties supérieures semblent beaucoup trop longues proportionnellement. Cela vient uniquement d'un manque de réflexion très-concevable dans des artistes qui ont peu d'habitude de la sculpture monumentale, mais qu'auraient pu éviter des gens habitués à se rendre compte de l'effet que l'œuvre qu'ils sont chargés d'exécuter doit produire en raison des circonstances locales dans lesquelles elle se trouve placée.

Au delà de la troisième coupole nous nous trouvons dans le chœur, et, en abaissant nos regards des voûtes à la région inférieure, nous rencontrons l'autel sur lequel devrait être placé un groupe colossal représentant l'apothéose de sainte Madeleine. Mais rien n'annonce que ce travail doive être bientôt terminé. Il est vrai que M. Marochetti, à qui l'exécution en a été confiée, a monté, il y a quelque temps, une grande machine pour juger l'effet de son projet, et vous pouvez voir encore çà et là des têtes, des bras, des jambes et des ailes, débris de figures d'anges gigantesques ; mais nous ne saurions vous dire où en est le travail de M. Marochetti. Achève-t-il en ce moment le groupe dont il a pu apprécier l'effet, ou bien en compose-t-il un nouveau pour l'essayer encore, c'est ce dont personne n'a pu nous informer.

Plusieurs chapelles attendent aussi les statues destinées aux niches qui les dominent ; celle de *Sainte Clotilde*, par exemple, celle du *Sauveur* et celle de la *Vierge Marie* sont encore vides, et nous ne savons quelles bonnes raisons MM. Barry, Duret et Seurre pourraient alléguer pour justifier un pareil retard, lorsque *Saint Augustin*, *Saint Vincent de Paule* et *Sainte Amélie*, confiés à MM. Etex, Raggi et Bra, sont en place depuis longtemps. Au reste, ces figures ne sont pas précisément irréprochables, et nous ne saurions en vouloir beaucoup aux artistes qui sont en retard, si c'est pour faire mieux qu'ils se sont fait attendre.

L'Artiste a examiné avec assez de développements, en rendant compte du salon, les statues de MM. Bra, Etex et Raggi, pour que nous puissions nous dispenser aujourd'hui d'une analyse détaillée qui nous entraînerait forcément dans des redites inévitables. Aussi, nous contenterons-nous de quelques observations sur l'effet de ces figures dans la place qu'elles occupent actuellement.

Le *Saint Augustin* de M. Etex s'est considérablement appauvri : les lignes des draperies, sillonnées de plis étroits profondément creusés, sont d'un aspect très-disgracieux, et détruisent tout le caractère que M. Etex a voulu donner à sa tête ; la pose de la figure paraît aussi trop tourmentée, maintenant qu'elle est encadrée dans les lignes inexorables de l'architecture. M. Raggi a été plus heureux dans son *Saint Vincent de Paule*, qui produit un effet beaucoup plus satisfaisant qu'au salon. La *Sainte Amélie*, de M. Bra, est dans le même cas. Ces deux statues ont beaucoup perdu de leur lourdeur en passant de l'exposition à l'église de la Madeleine. Elles manquent toujours de finesse ; mais elles ont acquis un aspect ample et une grande simplicité à se trouver opposées au luxe de détail qui les environne de toute part.

Maintenant nous voici arrivés au bas de l'église, à la place que devraient occuper les bénitiers de M. Antonin Moine, ouvrage d'une recherche et d'une délicatesse inouïes. Ces bénitiers sont achevés depuis longtemps, et depuis longtemps ils seraient en place si l'on n'eût craint de les exposer aux mille accidents qui peuvent résulter des travaux qui restent à exécuter pour le placement de l'orgue ; car cet orgue se trouvera directement au-dessus d'eux. La composition de ces bénitiers est des plus simples ; c'est une large vasque portant sur un pied orné de figurines et d'arabesques d'un goût exquis. Au centre de la vasque s'élève un socle à demi plongé dans l'eau bénite ; il porte une figure d'ange tenant en main l'encensoir, celui de gauche, et la navette celui de droite ; car les deux bénitiers sont semblables, et ils ne se distinguent que par les figures d'anges qui les dominent. Ces deux figures sont de ces ouvrages de prédilection dans lesquels M. Moine sait faire passer toute l'exquise poésie de son âme ; ce sont des formes célestes, des formes rêvées et pourtant exactement étudiées sur la nature, cherchées dans un monde idéal et pourtant essentiellement vraies. Peut-être l'ange qui porte la navette n'est-il pas tout à fait aussi irréprochable que celui qui tient l'encensoir c'est là un doute scrupuleux que nous soulevons, et qui s'éclaircira de lui-même du moment où ces figures seront en place.



Le groupe de M. Pradier, représentant le *Mariage de la Vierge*, celui de M. Rude, figurant le *Baptême de Jésus-Christ*, ne sont pas encore placés pour la même raison sans doute que les bénitiers de M. Moine. Nous n'avons pu les examiner assez en détail pour en dire aujourd'hui toute notre pensée. Jetons maintenant un coup d'œil sur les trois figures qui décorent l'arcade du vestibule. C'est un groupe de M. Bra, représentant la *Charité*, composition fort bien ajustée pour la place qu'elle occupe, une lourde figure de l'*Espérance*, par M. Lequin, et la *Foi*, de M. Guersant, qui devrait bien s'en tenir à la sculpture d'ornement comme nous le lui avons plus d'une fois conseillé.

GRAVURES ET LITHOGRAPHIES.

Le Ménage hollandais. — La Joconde. — Les Chrétiens livrés aux bêtes. — Don Juan aux enfers. — Le tombeau du duc François II, à Nantes. — Venez à moi, vous qui souffrez. — Le Sermon de tempérance.



MM. Pigeot et Lacour viennent de terminer une fort belle planche d'après Gérard Dow; ils l'ont intitulée : *Le Ménage hollandais.* C'est le tableau que l'on désigne communément sous le nom de *la Jeune Ménagère* : quelques amateurs le regardent comme le pendant de *la Femme hydropique*. Il représente le commencement d'une existence domestique, douce, agréable, aisée; si, en définitive, on considère ce tableau comme le pendant de l'autre, le bonheur de cette femme aura été bien rapide, car la femme hydropique, encore jeune, annonce de bien vives souffrances : c'est, au reste, le même type. Tout est noble et bien senti dans *la Femme hydropique;* c'est du Raphaël, c'est du Poussin, dans le genre tempéré, au point de vue de la vie réelle. La planche de MM. Pigeot et Lacour donne la contre-épreuve de beautés vraies et délicates; c'est une des compositions les plus remarquables de Gérard Dow. Si on ne la considérait que dans cette estampe, elle aurait la franchise d'un beau Metzu, et les draperies et les étoffes seraient dignes de Terburg, élèves tous deux de Gérard Dow, mais ses supérieurs dans quelques parties. Gérard est ici simple et riche; rien de plus modeste et de mieux compris que cette scène d'intérieur; mais il faut avoir vu la Flandre ou la Hollande pour en saisir tout le charme.

Une jeune femme est assise dans un des coins d'une haute et grande chambre hollandaise, occupée de quelques objets de couture. Sa pose est gracieuse; une vive lumière, qui vient de la fenêtre, se porte sur la figure et éclaire tout le buste; ses traits réfléchis et doux inspirent l'intérêt : c'est là une expression de tête saisie dans la vie. A côté d'elle se trouve le berceau d'un enfant né depuis peu de mois; une petite fille chargée de le bercer vient de le réveiller : tous les objets de cette salle décèlent une maison aisée. Là, c'est une corbeille remplie par des ouvrages d'aiguille; ici, c'est un antique fauteuil; plus loin, quelques ustensiles de table, le petit panier d'une personne qui arrive du marché. L'extrémité parallèle de la salle, dans la demi-teinte, présente plusieurs pièces de gibier accrochées, quelques oiseaux tués, du poisson, des légumes; c'est là que se trouve ce balai célèbre que le maître mit trois jours à peindre : ces objets sont distribués avec l'entente d'un artiste éminent. La première partie du fond représente des colonnes, deux ou trois rayons de bibliothèque, une lampe antique : on aperçoit au fond une seconde salle; la domestique de la maison y prépare le dîner.

Telle est l'analyse du tableau de Gérard Dow, gravé par MM. Pigeot et Lacour. Les deux artistes sont parvenus à en tirer une œuvre excellente et remplie d'intérêt. L'exécution, peut-être un peu précieuse, un peu léchée du tableau original, est atténuée ici par la vigueur de l'harmonie du burin. Toutefois, bien que le peintre soit trop scrupuleux et qu'il ait poussé la finesse à l'excès, il a dans l'exécution les qualités d'ensemble que devait avoir un des élèves les plus habiles de Rembrandt; c'est un coloris velouté, frais, une touche généralement ferme; la verve même éclate partout dans cette peinture patiente.

Il est juste de signaler aux amateurs l'honorable pendant de *la Femme hydropique;* il prouve qu'on a eu tort de refuser à Gérard Dow l'imagination et la sensibilité : sa principale figure dit assez qu'il avait au besoin ces belles qualités.

Son système de travail a eu tant de difficultés, que de très-bonne heure, vers l'âge de trente ans, ses yeux furent épuisés; il ne peignit depuis qu'avec des lunettes. Gérard Dow n'a retracé que la vie commune; ses procédés étaient curieux; il ne pouvait détacher, dans son esprit, l'idée de la perfection du rendu le plus achevé : il est allé trop loin sous ce rapport. Par exemple, avant de peindre, il divisait sa toile en carreaux égaux et proportionnels; il se servait d'un miroir convexe pour se représenter les objets plus petits que nature. Ses premiers portraits sont très-petits; sa lenteur était proverbiale; elle impatientait les modèles. Il se lassa d'avoir deux objets à se proposer : la ressemblance et la supériorité d'exécution. Il voulait que la peinture rendît compte de détails presque invisibles; aussi faut-il souvent une loupe pour apprécier certaines parties de ses tableaux : ce sont des tours de force de copie, de patience et de main. Les ouvrages de Gérard Dow se vendent au poids de l'or. Ses premiers maîtres furent un graveur et un peintre sur verre : né à Leyde, il était fils d'un vitrier; il est mort en 1680. La gravure de MM. Pigeot et Lacour doit augmenter certainement la popularité du peintre : sa nouvelle planche est digne de *la Femme hydropique*, de Claëssens; elle a été commencée par Oortmann, élève de Claëssens, d'après un dessin exécuté par un artiste très-distingué, mort il y a vingt ans, Sébastien Leroy. C'est d'après le tableau original que Sébastien Leroy avait fait son dessin.

Le tableau du *Ménage hollandais* fait partie de l'ancienne collection de S. A. R. le prince d'Orange, aujourd'hui roi de Hollande.

— Il est dans les galeries du Louvre, parmi les vieux maîtres de l'école italienne, un portrait de femme, admirable de beauté et de jeunesse, et que vous connaissez tous sous le nom de la *Joconde*. Ce portrait, le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, et nous pourrions le dire également sans crainte d'être démentis, un des chefs-d'œuvre de la peinture, vient d'être gravé par M. A. Fauchery avec autant de talent que de bonheur. Le talent seul, en effet, ne pouvait peut-être suffire à

rendre toute la finesse d'exécution et de modelé, les formes pures et suaves et l'expression ravissante qui distinguent si éminemment ce portrait. Un des plus illustres graveurs de ce temps-ci, M. le baron Desnoyers, avait eu, comme beaucoup d'autres avant lui, l'ambition d'attacher son nom à cette page immortelle, en la reproduisant par le burin : déjà il s'était mis à l'œuvre ; mais, son dessin terminé, il crut impossible de pouvoir arriver jamais par la *taille* à ce modelé si serré, si précis et néanmoins si gras et si *flou*, et il abandonna la partie, bien convaincu qu'une pareille entreprise était au-dessus de la gravure. M. Fauchery, qui depuis longtemps était à l'œuvre sans que personne s'en doutât, ébranlé par cette conviction de M. Desnoyers, fut sur le point, lui aussi, de s'arrêter. Il ne l'a pas fait, nous l'en félicitons, et à cette heure il doit bien lui-même s'en féliciter. — M. Fauchery a donc osé s'attaquer à la *Joconde*, et, qui plus est, il a parfaitement réussi. Sa gravure, qui est d'abord d'une fidélité et d'une exactitude irréprochables, a le mérite d'être d'une belle et savante exécution et d'un beau dessin. Ce n'est point la taille sèche et roide de la gravure classique, cette taille que l'on travaillait exclusivement autrefois aux dépens de la vérité, de la nature et du peintre ; non, certes : M. Fauchery a cherché par-dessus tout, et avant tout, à reproduire la manière du maître qu'il copiait ; sa gravure tient du Marc-Antoine et du Morgen : le travail en est souple, facile, harmonieux, et varié selon les différentes parties. La couleur du tableau est bien rendue, et jusqu'à un certain point, autant qu'il était possible de le faire, les fonds un peu bizarres de Léonard de Vinci ont été respectés ; la tête gravée a bien toute l'expression et la suavité de la tête peinte ; et les mains, ces admirables mains, sans pareilles jusqu'à ce jour, n'ont rien perdu de leur beauté ni de leur grâce à être reproduites. — Cette gravure place M. Fauchery au premier rang. Il a prouvé qu'il ne doit jamais y avoir rien d'impossible pour un homme de talent et qu'il n'existe pas de peintures que la gravure ne puisse rendre.

— On se rappelle sans doute un remarquable tableau de M. Leullier, *les Chrétiens livrés aux bêtes*, qui obtint un si grand succès au salon de 1840. La hardiesse de la composition, la vigueur de la touche, la grandeur même de la scène, qui avait quelque chose de l'immensité sauvage de Martinn, frappèrent vivement l'opinion publique. On ne se lassait pas de regarder cette mêlée féroce, cette ardente poussière de l'amphithéâtre, au milieu de laquelle apparaissaient d'horribles épisodes ; panthères, tigres, hyènes, molosses, éléphants, lions, tout ce qui lape du sang et déchire de la chair rugissait, hurlait, dévorait dans cette lutte horrible, seul spectacle qui pût réveiller la fibre endurcie du peuple romain. Çà et là gisaient dans une fange sanglante de blanches vierges, le front ceint de l'auréole du martyre, des captifs éventrés par la griffe du tigre, écrasés sous le pied monstrueux de l'éléphant ; en vain les victimes tournaient-elles un regard suppliant, tendaient-elles leurs mains crispées vers les spectateurs ; la foule impitoyable battait des mains et trépignait d'aise quand la tuerie redoublait de fureur. Elle enveloppait comme une ligne de feu de ses replis de pierre et de citoyens au cœur plus dur que le granit des arènes, les malheureux jetés à ses plaisirs. Le tableau de M. Leullier méritait de toutes façons les honneurs de la gravure, mais ce n'était pas une petite tâche que de bien traduire tous ces détails, tous ces groupes, cette vie et cette mort, cette force et cette poésie ; il fallait une main bien habile pour rendre cette atmosphère embrasée, ce lourd brouillard du carnage, qui enveloppe toute cette confusion et toute cette horreur. M. Jazet, qui a l'habitude de ne douter de rien, et à qui cette confiance a réussi presque toujours, s'est donc mis encore cette fois à l'œuvre avec beaucoup de zèle et de courage. Il a gravé M. Leullier comme il a si souvent gravé M. Horace Vernet à l'aqua-tinta, et sa planche, toute pleine de cette habileté dont il a donné tant de preuves, sans être irréprochable, rend cependant aussi bien que possible le tableau des chrétiens livrés aux bêtes; sans doute quelques parties sont un peu lourdes et un peu confuses, certaines autres un peu dures, mais en somme c'est là un travail estimable et qui ne peut que contribuer encore au renom du graveur et à la popularité du peintre.

— Sous le titre de *Don Juan aux enfers*, M. S. Guerin vient de publier une composition d'une singulière valeur poétique. Il ne s'agit pas ici du don Juan de lord Byron, mais bien du don Juan espagnol, si magnifiquement compris par notre grand Molière. Au milieu d'un crépuscule sinistre, à peine éclairé par de rougeâtres reflets, sur un fleuve à l'eau froide et terne, glisse silencieusement une barque funéraire. D'abord on voit le commandeur dans une attitude méditative, son bâton de commandement à la main, son casque de pierre sur la tête, sombre, immobile, menaçant ; derrière lui, couchée sans vie sur son manteau de duchesse, dona Anna, belle encore, les cheveux épars, les yeux fermés, les mains étendues ; debout, et fixant sur elle un regard consterné, don Juan, à demi drapé dans son manteau, harcelé par ses remords et les furies vengeresses, connaît à cette heure qu'il est un Dieu vengeur et que le jour de la défaite est arrivé pour lui ; derrière enfin, groupées dans une attitude désolée, funèbre escorte d'un funèbre convoi, sont à demi couchées, Elvire, Zerline et quelques-unes des autres victimes de don Juan. On voit qu'il n'y a pas ici le mot pour rire : adieu les joyeux lazzis de ce poltron de Leporello, adieu la sentencieuse morale de maître Sganarelle ; tout est lugubre, funéraire, dramatique ; à part les furies, qui rappellent un peu trop les figures du tableau de Prud'hon, *la Vengeance poursuivant le Crime*, nous n'avons que des éloges à donner à cette étude, qui, mûrie encore par la réflexion, et exécutée dans un bon sentiment, pourrait devenir un très-remarquable tableau.

— Un écrivain breton, d'un mérite distingué, M. Pitre-Chevalier, a révélé pour la première fois au public parisien l'existence d'un sculpteur nantais, nommé Michel Columb, dont les œuvres, pour être peu connues, n'en sont pas moins dignes de l'admiration des artistes. Le tombeau du duc François II, à Nantes, passe pour le chef-d'œuvre de ce grand artisan, qui ne fut pas moins bon patriote que sculpteur de génie. Les tombeaux de Jean-sans-Peur et de Philippe le Hardi, à Dijon, ne pourraient rivaliser avec le mausolée que fit élever la piété de la duchesse Anne de Bretagne. MM. de la Michellerie et Normand ont dessiné et gravé en huit planches ce monu-

ment sous toutes ses faces ; ils n'ont pas omis non plus ces détails si fins, si riches, et d'un goût si pur, qui forcent, après plus de trois siècles, l'admiration des artistes. Une notice intéressante, et rédigée avec beaucoup d'élégance et de clarté, accompagne cet album, dont le prix modeste semble encore destiné à accroître le succès. Il serait à désirer que tous nos monuments nationaux, et il n'est pas une province de France qui n'en compte quelques-uns, enfouis, ignorés, souvent dégradés, par l'incurie de l'administration, trouvassent des appréciateurs aussi habiles et aussi intelligents. Nos richesses archéologiques y gagneraient singulièrement, en même temps que les yeux seraient moins souvent affligés par le spectacle d'un vandalisme, véritablement odieux de notre temps.

— *Venez à moi, vous qui souffrez, et vous serez consolés*, telle est la légende dont M. Étienne Martin a entouré une Vierge de sa composition, qui semble tout à fait conçue pour être exécutée sur un vitrail. La mère de Dieu, enveloppée jusqu'aux pieds d'une robe aux plis riches et abondants, tient d'une main une petite croix, tandis que de l'autre elle serre contre sa poitrine un livre de prières ; une auréole lumineuse l'entoure tout entière, et des arabesques d'un goût délicat encadrent la composition, qui a été gravée par l'auteur lui-même avec habileté.

Nous ne terminerons pas cette rapide revue de quelques-unes des plus récentes productions de la gravure et de la lithographie, sans annoncer que M. Louis Leroy, notre collaborateur, vient de graver à l'eau-forte son spirituel tableau des *Chats*, qui a obtenu tant de succès, il y a deux ans, et auquel il avait fait un si joli pendant au salon de l'an passé. On se rappelle le *Sermon de tempérance*, débité par un grand hypocrite de chat noir à l'assemblée fourrée. C'était une composition tout à la fois spirituelle et originale, qui méritait à ce double titre tous les suffrages, et qui n'a pas manqué aux espérances qu'elle avait fait concevoir.

ALBUM DE L'ARTISTE.

Europe. — Souvenir des environs de Marsala.

EUROPE était, au dire de la fable, une fille d'Agénor, roi de Phénicie, et de Téléphassa. Jupiter, épris des charmes d'Europe, se transforma en taureau pour la séduire, — ce qui est un assez singulier déguisement, — et se mêla parmi les troupeaux d'Agénor au moment où elle cueillait des fleurs avec ses compagnes. Europe, enhardie par la douceur et la beauté de l'animal, eut l'imprudence de s'asseoir sur son dos : c'était tout ce que demandait celui que notre La Fontaine appelle irrévérencieusement sire Jupin. Il se précipita aussitôt dans la mer ; il gagna l'île de Crète à la nage. Quand il fut arrivé sur le rivage, il reprit sa première forme pour déclarer son amour à la jeune fille, qui céda à ses instances, et devint mère de Minos, d'Éaque et de Rhadamante. C'est, il faut l'avouer, une histoire d'un romanesque assez peu délicat, et où la galanterie d'un dieu a recours à de bizarres artifices. Quoi qu'il en soit de cette donnée, M. Demesmay a su tirer un habile parti de son sujet. Sa figure est d'une grande élégance et d'une grande pureté de formes ; l'attitude est simple, et a bien ce calme qui sied à la sculpture ; les mains, les bras, la poitrine sont étudiés avec beaucoup de bonheur et de goût ; la tête est naïve et d'un dessin excellent ; en un mot, c'est là une œuvre tout à fait distinguée comme pensée et distinguée comme exécution, que fait dignement valoir la gracieuse lithographie de M. Elmerich. Il nous serait bien difficile d'expliquer l'injuste ostracisme dont cette figure a été l'objet au Salon de 1841. Il est vrai de dire que c'est là une tâche devant laquelle ont reculé les plus ingénieux et les plus patients investigateurs. M. Demesmay, injustement exclu, en a appelé à l'opinion publique en réduisant aux proportions de la statuette son *Europe* infortunée, et l'opinion publique, nous en sommes certains, ne lui fera pas défaut.

— Voici un paysage tout charmant et tout animé, plein de soleil et de lumière poétique à la fois et vrai, comme M. Chacaton s'entend à merveille à les faire ; l'habileté de main de ce jeune artiste n'est un mystère pour personne, et qu'il procède de Decamps et de Diaz, comme l'ont dit quelques-uns, ou simplement de lui-même, en ne relevant que de ses impressions et de sa manière, on ne saurait nier, sans injustice, qu'il possède des qualités de coloriste extrêmement rares ; M. Chacaton sait bien empreindre ces toiles de ces ardeurs méridionales, de cette fougue de lumière et de vie dont abondent les paysages orientaux. Sa vue des environs de Marsala, en Sicile, n'est pas l'une des moins heureuses ni des moins *réussies* de ses tentatives : que la vue soit exacte, ou que l'œuvre soit arrangée, peu nous importe ; il n'en est pas moins vrai que voici de beaux groupes d'arbres, d'un style élevé, d'un dessin gracieux et correct, une belle mer, où blanchissent au loin les voiles des pêcheurs et les lignes orageuses des constructions de la côte ; des épis dorés, que le vent roule et bouleverse comme l'onde, et mêlés de bluets et de coquelicots, étincelants comme des pennons dans une mêlée ; des cactus aux pousses vigoureuses, découpés en sandales, armés de pointes comme des hérissons ; des groupes d'un arrangement gracieux, et simplement jetés çà et là, pour animer cette belle et riche nature ; avec tous ces éléments et cette vigoureuse organisation de coloriste que M. Chacaton possède au suprême degré, il ne pouvait manquer de faire une œuvre remarquable et remarquée. M. Paul Girardet, qui s'était chargé de l'exécution de cette composition, s'est acquitté de sa tâche avec cette correction sévère et ce soin intelligent qu'il apporte à toutes ses études : l'air circule bien à travers les massifs d'arbres ; les nuées découpent librement, sous les fantasques bouffées du vent, ces dessins où les rêveurs cherchent des figures aimées, et que la brise chasse comme des feuilles mortes, et tout porte un cachet de grâce et de travail qui mérite de sincères éloges.





Souvenir des environs de Marsala

NOTES SUR L'ITALIE.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE L'ARTISTE.

(SUITE.)



Nous avons eu le bonheur de nous trouver à Genève au moment où le bateau à vapeur l'*Helvétie* exécutait son premier voyage autour du lac, et cette promenade, qui a duré neuf heures, a rempli l'une des journées les plus rapides de notre vie. Il n'y a que les rives du Léman qui puissent faire passer en si peu de temps sous les yeux tant de paysages gracieux ou imposants, peuplés de tant de souvenirs historiques ou romanesques : d'abord Copet, qui possède les tombeaux de Necker et de sa glorieuse fille ; Puis Nyon avec son pittoresque château ; Morges, l'arsenal des Vaudois ; puis Lausanne, qui mérite si bien le nom de Byzance suisse ; Vevay, Clarens, et, sur la rive opposée, Meillerie, théâtre immortel des scènes de la *Nouvelle Héloïse* ; Chillon, qui rappelle la sombre histoire de Bonivard et le prisonnier imaginaire de lord Byron ; Villeneuve, où demeura ce grand poëte ; Saint-Gingolph, dont le nom aujourd'hui romantique parut trop sauvage à Rousseau pour figurer dans la *Nouvelle Héloïse ;* Ripaille, qui a fourni à notre langue une expression énergique et plantureuse. Tout cela a passé sous nos yeux, encadré d'un côté par les collines boisées du Jura et les capricieuses montagnes du pays de Vaud ; de l'autre par les glaciers des Alpes, tandis que le lac répétait ces images comme pour doubler nos plaisirs et parer encore ses rives. Avant de quitter ce sujet, il ne sera pas hors de propos de vous dire un mot de la topographie de la *Nouvelle Héloïse*, au risque de détruire une illusion de vos lecteurs. Autant Jean-Jacques s'est montré exact dans la description des lieux qu'il connaissait, des environs de Chambéry, par exemple, autant on trouve défectueuses ses descriptions des paysages vaudois et valaisans, qu'il n'avait fait qu'entrevoir. On sait qu'il vint à Lausanne, où fut donné ce concert dont il raconte dans ses *Confessions* la déplorable histoire. C'est de là qu'il a pu contempler de loin le fond du lac de Genève ; peut-être s'est-il avancé jusqu'à Vevay, mais à coup sûr il n'est jamais allé à Meillerie, qui se trouve sur la rive opposée et qu'on aperçoit à peine de Lausanne ; il n'aurait certes point placé là son héros pour contempler Clarens, car un obstacle éternel s'oppose à une telle contemplation, c'est la sphéricité du globe.

Genève possède un théâtre administré par un directeur privilégié, et où se jouent, trois fois par semaine, des pièces empruntées à nos théâtres, mais revues et corrigées par un conseil de censure. Voici un trait qui vous fera juger du rôle littéraire de ce respectable conseil : le directeur voulut faire jouer le *Domino Noir*, ce qui lui fut accordé ; mais dans le *Domino Noir* se trouvent des nonnes espagnoles, c'est-à-dire catholiques, et de là grand embarras pour MM. les censeurs. Le public étant composé de protestants et de catholiques, ces dames se trouvaient être d'une communion opposée à celle d'une partie du public ; leur costume pouvait exciter l'ironie des uns, et par suite la mauvaise humeur des autres : de là du désordre, des collisions, et qui sait ? peut-être la guerre civile dans la république. Il fallait prévenir ces malheurs, et voici comment MM. les censeurs y sont arrivés : ils ont transformé les nonnes en jeunes pensionnaires, l'abbesse en maîtresse de pension, le cloître en pensionnat. Quant à la mesure des vers, *pension* remplace partout *couvent*, même pour la rime, sans qu'on y prenne garde, et quant aux invraisemblances choquantes qui résultent, dans le développement de l'intrigue, de la sécularisation des personnages, on n'y attache pas non plus grande importance. L'innocente pièce de la *Grâce de Dieu* a subi une rectification semblable : le *curé* a été changé en *pasteur*, et cette fois il faut signaler le fait comme un trait d'égoïsme de la part des calvinistes, car la morale du bon curé étant des plus pures, il est assez injuste que la réforme abuse de ses avantages pour se l'approprier. Quant à nous, nous avons gémi par-dessus tout du sort malheureux de notre langue dans ce conflit de la police et de l'art ; malheureusement elle n'est plus chez elle et n'a plus le droit de se plaindre.

Le chemin de Lausanne jusqu'à l'hospice du grand Saint-Bernard, et de là jusqu'à la ville d'Ivrée, à travers les Alpes valaisanes, le val d'Aoste, et une partie du Piémont, a été suivi par des écrivains trop habiles, et rappelle à la France de trop grands souvenirs, pour qu'il soit besoin de le décrire. Il n'est permis aujourd'hui qu'à un très-petit nombre d'élus de faire lire leurs impressions de voyage, et nous sentons combien, dans ces pages écrites à la hâte, nous avons abusé du privilége que peut avoir un voyageur novice de se montrer impressionnable et communicatif ; cependant nous ne saurions taire l'émotion que nous avons ressentie lorsqu'après neuf heures de marche, depuis Martigny, et presqu'à l'entrée de la région des neiges, nous avons passé devant l'étroit plateau où l'armée française dressa ses tentes pour une nuit. L'air était calme et le ciel étoilé ; pas d'autre bruit que celui du pied des mulets heurtant les cailloux de la route. C'est là, pensions-nous, que couchèrent les vainqueurs de Marengo, et ce souvenir nous semblait aussi grand que les Alpes. A peu de distance se trouve le dernier village habité de ces montagnes, le bourg Saint-Pierre. Nous vîmes la misérable auberge où Bonaparte établit son quartier général ; une faible lueur s'échappait à travers la fenêtre, et tout y respirait une profonde paix. Bientôt nous arrivâmes aux neiges ; il fallait encore près de deux heures pour atteindre l'hospice. Quelle route ! grand Dieu !... des escaliers de glace, et sur les côtés d'effrayantes fondrières. Enfin, après bien des peines, nous sommes parvenus jusqu'à l'hospice, cette demeure la plus élevée du monde connu, bâtie et habitée par la charité chrétienne ; elle n'a qu'un défaut, c'est de n'être aper-

çue qu'au moment même où l'on y arrive; vue de loin, elle servirait de fanal au voyageur perdu dans les neiges, et lui donnerait un peu de courage pour résister au froid et à la lassitude. Dix heures venaient de sonner lorsque nous sommes entrés dans l'hospice, où de bonnes chambres et de bons lits réalisaient pour nous, en ce moment, le paradis terrestre. Le lendemain nous avons trouvé dans les religieux, tous très-jeunes, et presque tous Valaisans de naissance, des hommes aussi gracieux que bons et hospitaliers. Après le déjeuner, deux d'entre eux ont pris leurs bâtons ferrés, leur costume de voyage, et sont partis avec nous. Le temps était beau comme aux plus beaux jours d'été; le soleil d'Italie inondait de sa lumière ces vastes scènes de la nature inanimée, dont notre œil ne pouvait soutenir l'éclatante et uniforme blancheur. Ils marchaient les premiers, agiles comme des chamois, joyeux comme des habitants de la terre promise; enfin, au détour de la montagne, ils nous ont dit adieu; et, s'élançant sur la neige durcie par les gelées nocturnes, ils ont disparu à nos yeux. Nous étions encore immobiles d'étonnement et de crainte, lorsque nous les avons vus reparaître dans la vallée, se retourner vers nous, et nous adresser un dernier adieu! Simples et sublimes jeunes gens, qui vivent heureux de secourir les hommes dans leur détresse, qui les voient passer devant eux sans se mêler aux désirs et à l'agitation qui les emporte, et qui attendent en paix l'heure où le couvent de Martigny s'ouvrira devant leur vieillesse, et le ciel devant leurs vertus.

On a beaucoup parlé de l'apparition de l'Italie après le passage du grand Saint-Bernard : c'est là une exagération de voyageur. Il est vrai que la pente est plus rapide de ce côté, et qu'on voit la nature renaître plus promptement qu'on ne l'avait vue mourir; cependant les transitions sont bien graduées. D'abord, après les neiges, des pelouses grisâtres où la vie végétale a peine à se montrer; puis quelques pins rabougris, puis les forêts de mélèzes au milieu desquelles on trouve le village de Saint-Remy, le premier village italien, bien que les employés du gouvernement sarde y connaissent seuls la langue italienne. Depuis Saint-Remy, la nature redouble à chaque pas de richesse; bientôt on atteint les noyers, la vigne, les blés de Turquie qui donnent la polenta, et enfin, dans la vallée d'Aoste, le mûrier, le figuier, et toutes les plantes du Midi.

La ville d'Aoste, malgré sa pauvreté, sa tristesse, doit arrêter le voyageur. Le spectacle qui blesse le plus le regard, c'est celui des crétins, et de cette foule d'hommes et de femmes portant d'énormes goîtres qui forment la masse des classes inférieures de la société. Le goître semble faire partie de l'héritage séculaire de la population misérable de cette vallée; on en trouve une révélation curieuse dans une peinture à fresque qui orne, ou plutôt enlumine, le porche de la cathédrale de la cité. On y voit, entre autres sujets, l'adoration des bergers, et ces bergers ont un goître parfaitement dessiné.

Les monuments du Moyen-Age sont nombreux et assez intéressants à Aoste, bien qu'ils aient été défigurés, mais les débris de la domination romaine sont ceux qui attirent et captivent toute l'attention. L'arc de triomphe, élevé à la gloire d'Auguste, et sous le cintre duquel s'élève un crucifix, les débris de l'amphithéâtre, le pont sous lequel passait jadis le torrent du Buttier, qui a changé de lit, et surtout ces constructions colossales, qu'on nomme portes prétoriennes, rappellent dignement les beaux temps de la grandeur de Rome. Mais il est d'autres monuments qui, sans avoir la même importance historique et artistique, n'intéressent pas moins par les souvenirs romanesques que la tradition populaire y a rattachés; telle est la sombre tour de *Bramafan*, dans laquelle la princesse Mincie de Bragance fut, dit-on, condamnée à mourir de faim par son époux; et non loin de là, au milieu des jardins et des prairies qui avoisinent la ville vers le midi, une autre tour moins imposante, mais dont l'histoire n'est pas moins sombre, c'est la tour *de la Frayeur*, ou plutôt la tour *du Lépreux;* car, grâce au talent du comte Xavier de Maistre, le souvenir du dernier hôte de cette tour a effacé celui des spectres et des dames blanches qui l'avaient précédé. Nous devons le dire à beaucoup de gens qui l'ignorent peut-être, et qui n'en reliront qu'avec plus d'intérêt le touchant récit de M. de Maistre, le Lépreux de la cité d'Aoste a existé : il est mort au commencement de ce siècle. Les vieillards d'Aoste l'ont vu, et M. de Maistre, en écrivant son histoire, n'a fait sans doute que donner la forme et la couleur aux sentiments et aux pensées de son triste héros. Nous avons regretté que ce charmant écrivain n'ait pas mis, dans la description du paysage qui environne la tour, une plus scrupuleuse exactitude, d'autant plus que dans la tour elle-même et dans le jardin nous avons presque indiqué, et nous avons pu suivre pas à pas toutes les scènes de ce drame solitaire et déchirant. Nous avons fait plus, nous avons trouvé les traces d'un drame dont M. de Maistre ne parle pas, d'une autre de ces existences dont le souvenir fait dresser nos cheveux d'effroi. Lorsqu'on est arrivé au haut de la tour, là où finit la spirale de l'escalier, on trouve une niche obscure, basse au point d'empêcher un homme de se tenir debout, étroite au point de ne pas lui permettre de faire un pas, ayant pour plafond une voûte froide, et pour plancher la dernière marche de l'escalier; la muraille de la tour d'un côté, de l'autre quelques planches fortement jointes en forment les parois. C'est là que l'autorité, voulant mettre sans doute le public à l'abri de quelques moments de fureur, fit enfermer un homme, un fou. Une étroite ouverture donnait passage à l'air et à la nourriture. Lorsqu'on nous a dit qu'un homme avait vécu là, nous avons pensé que sans doute aussi c'était là qu'un homme était mort de désespoir et de rage en rongeant ses mains et en brisant sa tête contre la muraille.

C'est pourtant au milieu de ces souvenirs que deux hommes mènent, en ce moment, une vie heureuse et paisible; l'un vieux, insouciant, blasé sur les événements qu'il rappelle chaque jour aux passants, comme le fossoyeur plaisante avec les fosses qu'il creuse et les morts qu'il manie; l'autre jeune, solitaire par goût et par étude; c'est un botaniste qui a étalé son herbier dans la chambre du Lépreux, et qui dort en paix dans ce lieu qui a vu de si cruelles insomnies.

La langue des habitants d'Aoste est le français; le peuple parle un patois qui ressemble plus au patois de la Savoie qu'à celui du Piémont. Nous nous souviendrons toujours qu'étant sortis de la ville, et ne sachant quel sentier choisir pour nous rendre à la tour du Lépreux, nous crûmes être bien inspirés

en adressant la parole en italien à une villageoise qui passait : « Je ne comprends pas votre langage, » nous répondit-elle. Heureusement nous comprenions le sien, et nous nous fîmes indiquer notre route. Ivrée est la première ville dans laquelle on trouve des enseignes en italien ; les habitants de ce dernier pays, qu'on nomme le Canavesan, se regardent encore comme bien distincts des Piémontais, et on trouve dans divers endroits des patois tout à fait particuliers. Ainsi, à Soane et à Locana, il existe un langage qui n'est compris par aucune des populations voisines; mais, chose étrange, les habitants de ces pays étant allés en Tyrol pour travailler la soie, leur idiome se trouva le même que celui qui se parle dans les vallées tyroliennes. Dans toutes ces provinces, de même qu'à Turin, le français est le truchement universel; c'est la seule langue que tout le monde comprenne et parle plus ou moins.

La route d'Aoste à Turin nous a offert à la fois d'intéressants paysages et de grands souvenirs. Sur les murs du village de Bard, au pied de la curieuse forteresse de ce nom, qui arrêta plusieurs jours l'armée de Bonaparte, on voit les traces de la mitraille lancée sur nos soldats par l'artillerie du château. Plus loin on passe sous de grands rochers de basalte, taillés par les Romains à l'aide de procédés inconnus, et dont la coupe, parfaitement verticale, égale par son poli celle qu'on obtient avec la scie sur le calcaire des environs de Paris; mais quels bras et quels instruments n'aurait-il point fallu pour scier le flanc d'une montagne !

Aux environs d'Ivrée les montagnes s'écartent et s'affaissent, et l'on ne tarde pas à entrer dans la plaine fertile du Piémont. Nous l'avons traversée avec la voiture des dépêches, c'est-à-dire avec la voiture la moins pressée d'arriver que l'on puisse imaginer. On ne peut se figurer ce que ce trot uniforme et lent, sur un magnifique chemin de plaine, a de désespérant pour un voyageur, et ce tourment a duré neuf heures; enfin nous avons touché le terme; nous voici à Turin, et nous n'avons plus qu'à rendre grâce à ceux de vos lecteurs qui nous auront suivis jusque-là.

Théophile ROUSSEL.

LA TRÉPASSÉE,

OU

LE CHATEAU DE NEBELSTEIN.

CONTE INÉDIT D'ANNE RADCLIFF.

Ce conte d'Anne Radcliff a eu toutes sortes d'aventures avant d'être mis en lumière. L'idée en vient de Schiller, qui avait connu Adolphe Rennberg à Munich. Schiller, plus préoccupé de drames que de contes, avait laissé dormir celui-ci dans son souvenir ; il le racontait quelquefois quand la conversation roulait sur des objets funèbres. Miss Anne Radcliff, dans un voyage à Iéna avec son amie, la belle Mme Freind, une des passions de Hérault de Séchelles, eut le bonheur d'entendre souvent Schiller. Le grand poëte, sachant à qui il avait affaire, ne manqua pas de régaler l'auteur des *Mystères d'Udolphe*, de son conte de *la Trépassée*. Miss Anne Radcliff, de retour à son hôtel, écrivit le conte au courant de la plume, en anglais bien entendu ; Mme Freind le traduisit en français. Mme Freind mourut il y a près de cinq ans. Parmi les chiffons de sa femme, M. Freind (1) qui lui survit encore, a trouvé sa traduction de *la Trépassée*, il nous l'a offerte comme une chose assez curieuse. Nous avons relu avec bien de l'ennui, bien de la terreur et bien du charme, les romans de Miss Anne Radcliff sans y trouver le conte de *la Trépassée*, soit parmi les épisodes, soit parmi les recueils de contes. Nous le donnons ici, revu et corrigé par une plume qui n'est pas inconnue à nos lecteurs.

I.



En 1757, un jeune médecin, nommé Adolphe Rennberg, revint habiter un petit village près de Munich, avec sa mère et ses deux sœurs. C'était son vrai pays natal; il y était venu au berceau, il ne l'avait quitté que pour le temps des études, il y revenait avec un doux plaisir, sans trop prier le ciel de lui envoyer des malades, tant il aimait les gens du terroir. C'était un assez beau garçon, insouciant, naïf et enthousiaste, se laissant aller au cours de la vie comme une feuille au cours du ruisseau, aimant sa famille par-dessus tout, mais n'aimant guère moins son chien et sa pipe, le sentier désert et le bocage odorant ; ce qui ne l'empêchait pas de se plaire passablement dans la taverne enfumée, avec les paysans endimanchés et les buveurs de chaque jour. Durant ses études à Munich, il s'était nonchalamment accoutumé au bruit et au parfum de la taverne ; il n'avait pas songé à combattre ses penchants grivois, il trouvait un charme singulier dans le tableau joyeux des buveurs ; peintre, il fût devenu un des plus gais écoliers de Téniers dont il aimait jusqu'aux plus mauvaises copies. Malgré ces penchants, il cultivait dans son âme les fleurs bleues des pures amours ; jamais poëte allemand n'éveilla de plus souriantes rêveries. Il avait plus que tout autre l'instinct des contrastes : c'était souvent au fond d'un cabaret, au tintement des verres, dans la fumée du tabac que lui apparaissaient les plus blanches images de l'amour. Sa mère essayait, par ses prières, de lui fermer pour jamais la porte alléchante de la taverne ; mais il laissait vaine-

(1) M. Freind, d'origine allemande, et qui a près de quatre-vingt-cinq ans, a été un de nos agréables miniaturistes. Il a beaucoup peint pour Mme la duchesse de Berri.

ment prier sa mère, malgré son amour pour elle, alléguant que la vie du village était ennuyeuse comme le purgatoire; qu'il fallait bien rire quand on n'avait rien à faire; qu'enfin voyant le médecin au cabaret, la mort n'aurait garde de s'arrêter au pays.

Peu de temps après son retour il devint éperdument amoureux de Marguerite, la fille d'un fermier ruiné; Marguerite, toute fraîche et toute blonde, dont la beauté tendre et touchante passait en proverbe dans le pays. Elle avait vingt ans depuis l'automne; elle vivait dans le silence avec son père; on la voyait à peine au village une fois par semaine. La chronique des lavandières racontait sur elle bien des histoires incroyables. On disait qu'un chasseur inconnu avait tenté de l'enlever par une belle nuit de mai; on disait même que, de son côté, elle n'avait guère résisté, mais son père veillait sur elle avec la plus austère sollicitude. Il la voulait marier à un neveu des environs de Mons, et le diable lui-même n'aurait pu le détourner de ce dessein. Adolphe ne croyait rien de tout cela; aussi il se mit à aimer Marguerite avec toutes les espérances du monde et avec toute l'ardeur d'une âme poétique. Adolphe était dans la belle saison de l'amour; jusque-là ce n'était qu'aurores, préludes, roses entr'ouvertes; enfin l'heure solennelle était venue. Il craignit d'abord d'aimer tout seul; mais quelques œillades surprises dans le chemin de la ferme et dans l'église de Hartz l'avertirent un peu que la belle Marguerite était touchée de son culte et de sa promenade. Un plus savant que lui sur ces choses-là eût découvert que ce regard bienveillant de la fermière voulait dire ceci ou à peu près: Si je n'en aimais un autre, je vous aimerais. La femme la plus fidèle a toujours un second amant dans le chemin du cœur.

Marguerite tomba malade, on ne sut ni pourquoi, ni comment. Le bruit s'en répandit aussitôt. Son père venait de partir pour la Flandre, où il voulait voir un de ses frères et étudier la culture du pays. Le médecin du fermier restait à deux lieues de la ferme; Adolphe espéra qu'on n'irait pas si loin; mais le jour même il vit passer à Hartz le vieux médecin de Wesel. — C'est étonnant, dit-il, voilà un médecin nouveau. Il voulut le suivre à la ferme; la vanité l'arrêta en chemin. — Ils m'appelleront, dit-il en retournant. — Le lendemain l'amour l'entraîna encore vers la ferme; et au moment où il se décidait à entrer, il vit sortir le vieux docteur qui semblait abattu et qui, sur sa demande, lui apprit la mort de la pauvre fille.

— Elle est morte! s'écria Adolphe.

— Eh! mon Dieu, oui, dit le docteur en éperonnant son cheval, j'ai eu beau faire, la science n'y pouvait rien.

— Je l'aurais sauvée, murmura le pauvre amoureux dans son désespoir.

— Vous eussiez fait comme moi, dit sèchement le docteur, vous l'auriez sauvée de la vie.

Il disparut au même instant sous l'avenue de pommiers.

Adolphe s'en retourna chez sa mère tout éploré et tout gémissant. Il passa le reste du jour au coin du feu, accablé sous sa douleur, ne voyant pas, ne disant rien, presque mort comme Marguerite. La nuit, il dormit à peine; à son réveil, le désir lui vint de voir de ses yeux et de toucher de ses mains le corps de cette femme aimée avant de l'abandonner aux fossoyeurs: un doute, un pressentiment, une espérance, comme il en vient souvent aux amants, l'avait vaguement poursuivi depuis la veille. Mais quand il arriva à la ferme, on lui dit que la morte était ensevelie et couchée à jamais dans le cercueil. Quatre jeunes filles vêtues de blanc priaient à l'entour.

Adolphe ne voulut point profaner le dernier refuge de Marguerite; il s'avoua que l'amour seul l'avait amené, il s'inclina religieusement devant le cercueil, et reprit le chemin de Hartz. Sans savoir pourquoi, il entra en passant à l'église et reposa son front sur la pierre d'un pilier. Longtemps il demeura seul, écoutant la funèbre sonnerie des cloches et les tristes battements de son cœur, laissant tomber dans la nef un morne regard sur la draperie larmée qui allait couvrir le cercueil de Marguerite, cette dernière parure de ceux qui s'en vont. Un bruit de pas retentit sous les voûtes silencieuses; il détourna la tête, il vit un jeune homme en costume de chasse, qui descendait alors l'escalier du portail. Il fut frappé de sa figure sombre, de sa pâleur mortelle et de son air inquiet. Il le suivit des yeux avec une curiosité passionnée. Le chasseur, qui avait déposé son fusil et sa gibecière sous le portail à la garde de son chien, s'avança vers le chœur, le front incliné, en proie à quelque rêve profond, à quelque pensée infinie. Après avoir dépassé le bénitier, il revint subitement sur ses pas, il trempa le bout des doigts dans l'eau bénite et fit le signe de la croix le plus religieusement du monde. Adolphe vit bien que le chasseur n'était pas accoutumé à cette œuvre de dévotion, qu'une pensée de deuil, une souvenance, une crainte l'avaient seules rappelé à ce devoir sans doute oublié depuis longtemps. Le chasseur passa en s'inclinant devant la draperie des morts, et traversa l'église de plus en plus perdu dans sa pensée; il s'arrêta enfin dans une chapelle, et s'agenouilla devant une Vierge antique couronnée de blanches immortelles. Adolphe ne cessa de le regarder qu'au moment où le convoi descendit dans l'église. Dès qu'il vit les jeunes filles s'avancer avec le cercueil, à la suite des chantres, il ne pensa plus qu'à son fatal amour qui n'avait pu mourir avec Marguerite. Bientôt les chants des psaumes le chassèrent de l'église; il s'enfuit dans la campagne pour apaiser les battements de son cœur. Il gravit le versant de la colline des Roms, et se reposa sur une roche moussue à l'ombre d'un mûrier sauvage, où souvent il s'était arrêté pour regarder dans la cour et dans le jardin de la ferme. Cette fois, hélas! ce fut pour voir dans le cimetière. Les fossoyeurs, assis sur l'herbe, attendaient, en devisant, la fin de la messe. Un homme vint à eux, et leur dit quelques paroles après avoir contemplé la profondeur de la fosse. Adolphe crut reconnaître le chasseur qui l'avait troublé dans l'église. Cet homme disparut quand le convoi s'avança. L'étudiant souffrit plus que jamais à la vue de ce triste tableau des vivants dans les champs des morts; à la vue de ces blanches filles allant enterrer une de leurs compagnes. Peu à peu le convoi se dispersa, après avoir prié et pleuré sur la fosse; le cimetière redevint désert et silencieux. Le ciel était serein, légèrement voilé; le vent ne jetait guère qu'un sourd gémissement au travers des arbres; ce calme et cette mélancolie de la nature apaisèrent le cœur d'Adolphe: il fit aussi sa prière pour le repos de l'âme de Marguerite, et Dieu sans doute eut pitié de lui, car, après avoir prié, il pleura.

II.

A la nuit tombante, Adolphe rentra dans le village et voulut s'arrêter à la maison de sa mère, qui était une pauvre femme vivant dans l'amour de Dieu et de ses enfants. Mais, en passant devant la porte, il lui vint une fumée odorante du souper qui le chassa plus loin. Au détour de la rue, il revit le chasseur et son chien qui gambadait devant lui. En arrivant à la porte d'un mauvais cabaret, le chasseur sembla réfléchir; il franchit lentement le seuil. Poussé par la curiosité, Adolphe le suivit. Le cabaret regorgeait d'ivrognes : c'étaient les sonneurs, le maître d'école, les fossoyeurs, le sacristain, tous les serviteurs de l'église paroissiale de Hartz, qui se consolaient de la mort de Marguerite. En entrant, Adolphe ne vit d'abord qu'un nuage de fumée; peu à peu il distingua une vingtaine de figures épanouies respirant les parfums enivrants du vin et du tabac. Dans un coin de la salle étaient le chasseur et son chien; le chasseur renversé contre le mur, et le chien nonchalamment étendu à ses pieds. Adolphe chercha du regard quelque table déserte; n'en trouvant pas une seule, il alla s'asseoir à celle du chasseur. Ce fut un singulier contraste que ces deux nobles têtes, pâles et tristes, à côté des plus joyeux buveurs du village. En se retournant pour demander une bouteille de vin, Adolphe marcha sur la queue du chien, qui, déjà jaloux de voir un étranger à la table de son maître, releva ses lèvres et montra deux magnifiques rangées de dents. Le chasseur l'arrêta et l'apaisa d'un seul mot; le médecin lui tendit une main caressante, et la bête mutine se recoucha en grognant. Grâce à cette aventure, les deux jeunes gens commencèrent à se parler; l'un offrit de son vin, l'autre de son tabac, et en moins de rien le médecin, le chasseur et le chien étaient ensemble comme trois amis. L'heure du souper fit partir peu à peu tous les buveurs, et nos trois amis demeurèrent seuls dans la salle avec la cabaretière, qui se délassait en filant sa quenouille.

— Monsieur le docteur, dit après un silence le chasseur à Adolphe, le bruit court que mademoiselle Marguerite a succombé à une maladie nerveuse; ne l'avez-vous pas vue mourir?

— Oui, Monsieur, à une maladie nerveuse; mais je ne l'ai pas vue mourir.

— Il me semble, dit le chasseur en pâlissant, que mademoiselle Marguerite a été enterrée bien vite.

— Oh! oui, s'écria avec empressement la cabaretière; on n'attend jamais assez. Je me ressouviens toujours de cette dame de Munich, morte subitement un jeudi vers le soir et enterrée le lendemain avant midi; ce qui ne l'a pas empêchée d'en revenir, grâce à un fossoyeur qui a été la nuit suivante la déterrer pour lui dérober un diamant qu'elle avait au doigt. Elle existe encore à cette heure; voyez plutôt l'Almanach de l'an passé.

Le chasseur sourit d'un air de doute.

— Malgré l'Almanach, cette histoire est vraie, dit Adolphe, et j'en sais de plus singulières. Ces vieux contes de revenants et de vampires n'ont-ils pas pris leur source dans les funestes méprises qui ont enterré des vivants? On ferait là-dessus un beau roman.

— A propos de roman, dit le chasseur, je me souviens que le baron de Waldstein est mort victime d'une de ces funestes méprises.

— Bien d'autres personnages célèbres en furent victimes, un empereur d'Orient, un consul romain. Vous n'avez qu'à feuilleter les écrits dignes de foi de Lancisi, de Bruhier, de Winslow, vous trouverez de terribles exemples; l'histoire elle-même en a recueilli un grand nombre. Il n'y a pas un mois qu'un numéro du *Journal des Savants* m'étant par aventure tombé dans les mains, j'y lus ce que je vais vous raconter.

La cabaretière déposa sa quenouille et prit un petit chat dans ses mains en écoutant. — Le chasseur versa à boire d'un air distrait.

— Milady Roussel, mariée à un colonel anglais qui l'aimait d'une grande tendresse, succomba à une syncope causée par je ne sais quel mal caché. Le colonel, ne voulant point la croire morte malgré des apparences terribles, la laissa dans son lit comme une dormeuse, la face découverte, bien au delà du temps prescrit par la coutume du pays. Vainement on lui représenta qu'il la fallait enterrer; il repoussa les officieux et déclara qu'il briserait la tête à tous ceux qui essayeraient de lui enlever le corps de sa femme. La reine d'Angleterre, ayant appris sa douleur profonde et sa singulière obstination, envoya devers lui un homme de sa suite pour lui faire des compliments et surtout des remontrances sur son refus d'accorder à sa femme les honneurs de la sépulture. Le colonel répondit qu'il était sensible aux condoléances de la reine, mais qu'il la priait de lui laisser le corps de sa femme. Huit jours s'étaient passés. milady Roussel ne donnait aucun signe de vie; le colonel, désespéré, lui pressait les mains et les baignait de ses larmes, quand, au son des cloches d'une église voisine, elle se réveilla comme au sortir d'un songe, se souleva sur l'oreiller et s'écria : — *Voilà le dernier coup de la prière, il est temps de partir.*

— Au moins, dit la cabaretière en ramassant sa quenouille, celle-là n'a pas souffert au fond d'un cercueil comme la pauvre dame de Munich.

— Je me sens frémir à la seule idée du réveil dans un cercueil, dit le chasseur; c'est un supplice digne des temps barbares. Renaître dans une pareille prison, sous la terre, enveloppé dans un linceul, criant et se débattant en vain; renaître pour mourir de la mort la plus épouvantable!...

Le chasseur se leva comme pour repousser cette idée qui le glaçait.

— Jean Scott, reprit Adolphe, fut trouvé dans son tombeau les mains rongées et la tête brisée. N'avez-vous pas appris...

A cet instant le petit chat du cabaret, qui s'était approché en sournois, par jalousie ou par curiosité, du chien de chasse, grinça les dents et souffla vers lui sa colère. Le chien, irrité, le poursuivit jusque sous une vieille étagère, où il ne put passer que la patte et le museau. Le petit chat, qui était lâche et méchant comme beaucoup de ses pareils, se vengea tout à son aise. Chaque fois que le pauvre chien, de plus en plus irrité, avançait la dent pour mordre, il recevait trois ou quatre coups de griffes du chat inhospitalier. Le pauvre chien aboyait, jappait, se lamentait, mais ne pouvait se résoudre à lâcher prise. A la fin son maître, lui voyant au nez quelques taches de sang,

eut pitié de son infortune ; il alla vers lui pour arrêter le combat. Adolphe, entendant alors sonner dix heures, pensa que sa mère devait l'attendre avec inquiétude ; il dit adieu au chasseur et sortit du cabaret. Le chasseur le suivit presque au même instant. A quelques pas du cabaret, Adolphe, ayant tourné la tête, vit qu'il prenait le chemin du grand bois de Nebelstein. Il retourna jusqu'à la porte du cabaret ; la cabaretière allait fermer les contrevents ; il lui demanda d'où venait et quel était ce chasseur. La cabaretière lui répondit que, depuis un an à peu près, il venait quelquefois boire un cruchon de bière ; il était presque toujours silencieux, il lui avait une seule fois parlé de Marguerite ; voilà tout ce qu'elle savait.

Adolphe rentra au logis. Sa jeune sœur l'attendait au coin du feu ; il appuya son front contre la cheminée, et demeura silencieusement en contemplation devant les flammes mourantes qui ranimèrent ses douloureuses rêveries. Sa sœur lui offrit son front à baiser, lui dit bonsoir en sommeillant, et disparut dans l'escalier de sa chambre. Adolphe demeura devant le feu jusqu'au moment où la douzième heure sonna à une grande horloge accrochée entre le lit de sa mère et une armoire du temps passé. Cette sonnerie réveilla en lui des souvenirs funèbres ; au lieu d'aller se coucher, il ressortit en proie à la plus violente agitation, et, comme par entraînement, il s'enfuit vers le cimetière. Tout dormait au village ; l'église seule frissonnait encore aux douze coups de sa cloche ; la lune avançait son front d'argent sur un drapeau flottant, suspendu au coq du clocher ; quelques nuages perdus fuyaient à l'aventure. Adolphe regardait toutes ces choses d'un œil distrait et effaré. Les nuages se transformant sans cesse, le drapeau que le vent agitait par intervalles, le front pâle et mélancolique de la lune, éveillaient tous les fantômes de son imagination. Quand il fut devant le mur du cimetière, il vit avec surprise la porte entr'ouverte. A cet instant un des nuages couvrit la lune, et vainement il regarda dans le cimetière : la nuit était partout, il ne vit que la nuit. Le nuage s'éclaircit ; une demi-teinte traversa l'ombre ; il distingua des formes confuses : le grand Christ, veillant au-dessus des morts, les débris d'une chapelle, quelques tombes éparses. Il chercha des yeux la fosse où dormait Marguerite ; son cœur se glaça bientôt à la vue d'une ombre s'agitant au-dessus comme un démoniaque ; il se sentit jaloux, et son premier élan fut de courir vers cette ombre. Mais, au même instant, il la vit disparaître comme si la terre se fût ouverte sous lui. Le nuage passa, et la lune éclaira tout le cimetière. Adolphe crut sortir d'un songe, et, pour ne plus y retomber, il s'enfuit sans oser retourner la tête, effrayé du bruit de ses pas, effrayé de son ombre qui le poursuivait.

(*La fin à un prochain numéro.*)



THÉATRES.

SECOND THÉATRE-FRANÇAIS : *Reprise de don Juan.*

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro que nous reviendrions sur cette reprise, et, en effet, la supériorité de l'exécution, qui a dépassé tout ce qu'on attendait d'une troupe jeune et encore peu exercée, et l'intérêt qu'offre cette œuvre étrange de Molière, nous en faisaient un devoir. Le public sait déjà que cette pièce n'avait pas été jouée depuis plus de cent ans, telle qu'elle a été écrite, et que chaque fois que MM. les comédiens ordinaires du roi ont jugé à propos de la donner, ils ont préféré la version en vers de Thomas Corneille. Il serait superflu d'établir un parallèle entre deux écrivains que nul n'a jamais songé à comparer. Si quelqu'un avait eu la malencontreuse idée de préférer au style si noble, si hardi de Poquelin, la muse prétentieuse et boursouflée de Thomas Corneille, la représentation a dû lui bien ouvrir les yeux. Mais ce n'est pas seulement dans le bon plaisir des sociétaires du Théâtre-Français qu'il faut chercher le secret de cette étrange préférence. Sans doute c'était là une tradition qu'ils suivaient ; mais il y a dans la substitution de la paraphrase au texte même de l'ouvrage une autre raison qu'il faut signaler. C'est la hardiesse, c'est l'impiété, c'est tout le caractère de don Juan qui est adouci, et comme tourné dans la version en vers. Ce caractère, tracé avec tant de vigueur et de puissance, devait singulièrement épouvanter nos pères. Ces maximes d'athéisme, ce libertinage effronté, cette hypocrisie profonde, dans laquelle vous retrouvez déjà le Tartufe, qui ne fut écrit que deux ans plus tard, faisaient dresser les cheveux sur la tête à cette société pieuse, honnête, chez qui le sentiment du devoir était si fort, et où l'irréligion, nous ne disons pas l'athéisme, était si rare. Quel homme que ce don Juan ! Il croit que deux et deux font quatre, et c'est là toute sa foi ! Il croit à l'arithmétique et ne croit pas au bon Dieu ! Il se marie, il se démarie ! Il raille la colère de son père ; bien plus, il bafoue, sous le masque du repentir, les plus saintes et les plus respectées des croyances de la famille. Et qu'il nous soit permis, en passant, de faire remarquer tout ce qu'il y a d'admirable dans le caractère de Sganarelle : le pauvre diable est bien transi d'effroi devant l'impiété de son maître ; mais ce qui le révolte encore plus, ce n'est pas de voir qu'il ne se soucie ni de Dieu ni du diable, c'est de reconnaître qu'il ne croit ni au loup-garou, ni au moine bourru. Tous ceux qui savent combien les

préjugés sont plus tenaces que les croyances, et combien certaines gens font meilleur marché du dogme que de la pratique superstitieuse, admireront cette progression dans la surprise atterée de Sganarelle. Le public rit de ces mots, mais nous ne savons s'il en pénètre bien toute la valeur et toute la profonde pensée. En vérité, ce rôle de Sganarelle est si beau, si vrai, si humain, que nous ne saurions nous en taire. Quelle verve de bon sens! quelle franchise d'indignation! Comme ce bonhomme, qui balance sans cesse entre sa conscience et la crainte du bâton, est partout original! Et quand il n'y tient plus, quand il se hasarde à parler dans les courts accès où sa probité révoltée proteste contre les abominables maximes de don Juan, quelle portée profonde dans ses phrases entrecoupées! comme il se presse de tout dire, sans se mettre en souci de rien pour le moment. Il jette sans liaison, sans suite, mais avec la véhémence de l'honnêteté froissée, toutes les pensées, toutes les idées de morale, d'ordre, toutes ces bonnes locutions populaires qui résument si admirablement le bon sens du peuple. L'acteur chargé du rôle de Sganarelle, Mirecourt, presse son débit, gesticule avec véhémence, et charge peut-être un peu le personnage. Dans toute cette tirade, et en général dans toute la pièce, il est fort bien; il est à regretter que sa voix soit usée, et qu'elle serve mal son intelligence et son talent. Robert Kempt, qui fait don Juan, est magnifiquement costumé, et, qui plus est, avec beaucoup de goût et d'élégance, ce qui est indispensable dans le personnage de don Juan. Sa voix est bien timbrée, mordante et souple; il a de la désinvolture et de la distinction, deux qualités rares; en un mot, et sans blâmer cette séduction même qu'il a communiquée à son personnage, et qu'on nous semble lui avoir reprochée à tort, nous dirons qu'il a montré partout un grand talent. Mlle Mathilde Payre, dans le rôle d'Elvire, a été applaudie avec justice; elle a eu beaucoup de grâce et de dignité. Le rôle de Pierrot, et ceux de Claudine et de Mathurine ont été également parfaitement bien remplis. En un mot, cette reprise fera le plus grand honneur à la troupe du second Théâtre-Français, et nous souhaitons qu'elle lui amène d'abondantes recettes.

Les nouveautés se succèdent d'ailleurs à l'Odéon avec une rapidité qui ne peut qu'accroître les chances de succès de ce beau théâtre. A *Claire Champrosé*, dont nous rendrons compte, va succéder un drame de M. Charles Lafont, *la Mort d'Ivan*, dans lequel Munié jouera le principal rôle, et une pièce de M. Mallefille, dont on dit le plus grand bien.

VAUDEVILLE : *L'Ingénue de Paris.*

L'Ingénue de Paris est le titre d'une très-jolie comédie, pleine de bon goût, de grâce et de distinction. Nous avons été agréablement surpris en entendant ces trois actes dont la vraie place eût été à la rue Richelieu, et qui nous ont rappelé les bons jours du Vaudeville. Pas de farce, d'équivoques, de turlupinades; en revanche, du style, une intrigue bien menée et des situations heureuses. Certes, la chose est trop nouvelle pour n'être pas remarquée, et le public a trop à gagner au change pour que la critique n'insiste pas sur cette innovation.

M. Richard, négociant riche et las des affaires, a résolu de se marier; un proverbe, dont nous ne nous permettrons pas de contester l'autorité en pareille matière, dit qu'il vaut mieux tard que jamais. Richard s'adresse tout naturellement à M. de Germiny, son ami, son compagnon d'enfance, récemment remarié lui-même à une charmante personne beaucoup plus jeune que lui. Le conseiller d'État, car tel est le titre de M. de Germiny, ne voit personne qui convienne mieux, pour la circonstance, que sa nièce Ernestine, jeune et jolie personne, qui est sortie de sa pension depuis quelques jours seulement. La proposition convient très-fort à Richard, à peu près à la eune fille, et tout irait le mieux du monde, sans un incident qui vient tout à coup compliquer singulièrement la situation. Un monsieur Albert, premier secrétaire d'ambassade à Bruxelles, a vu et aimé une jeune fille qu'il croit libre encore, qu'il vient retrouver jusqu'à Paris, et qui n'est autre que Mme de Germiny. Or le mari, jaloux comme Othello, surprend deux fois M. Albert auprès de sa femme; après un quiproquo causé par Ernestine, qui s'imagine que l'amant de sa tante est un futur mari pour elle, et qui l'aime déjà de tout son cœur, les choses s'arrangent à la satisfaction générale. M. et Mme de Germiny se réconcilient; Ernestine change volontiers le bon mais vieux M. Richard, pour le jeune et déjà amoureux M. Albert, et le public applaudit avec une vivacité qui prouve que le goût et l'amour des bonnes choses ne sont point perdus. Cette pièce, pour laquelle la presse s'est montrée beaucoup trop sévère, est de feu Théaulon.

Ferville a joué le rôle de Richard avec une véritable supériorité; il en a détaillé toutes les parties avec un tact parfait. Mme Thénard a également fort bien joué. Quant à Mme Doche, elle est toujours aussi jolie, et elle a changé trois fois de robe.

AMBIGU-COMIQUE : *Paul et Virginie.*

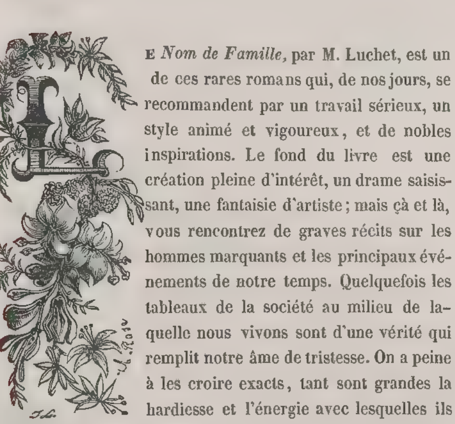
Cette pièce, attendue depuis longtemps, a été enfin donnée à la satisfaction du nombreux public de l'Ambigu, qu'elle reposera un peu des fureurs du mélodrame. On n'attend pas de nous que nous donnions une analyse de cette pièce qui n'est que le roman de Bernardin de Saint-Pierre, dialogué et coupé par scènes. Nous nous bornerons à constater le grand succès de l'ouvrage, et les endroits où MM. Boulé et Cormon se sont écartés de la donnée si populaire de *Paul et Virginie*. D'abord Bernardin de Saint-Pierre, sous le nom d'Henri, joue un grand rôle dans le drame. Lorsque la tante de Virginie, qui s'appelle ici Mme de Raynal, fait demander sa nièce, il l'accompagne, et veille à Paris sur elle en qualité de précepteur. Mme de Latour elle-même vient en France, et entre comme dame de compagnie dans la maison de Mme de Raynal. Telles sont les légères modifications que MM. Boulé et Cormon ont cru pouvoir introduire dans le roman. La pièce finit par un magnifique décor qui représente le naufrage du *Saint-Géran*, et par l'apothéose des deux amants, car nous oublions de dire que Paul trouve la mort dans les flots. Cette dernière modification est assez adroite, et il serait à souhaiter que Bernardin de Saint-Pierre y eût songé. Il se serait épargné ainsi de gâter la fin d'un beau livre par des longueurs et des déclamations fastidieuses.

VARIÉTÉS : *Les Abeilles.*

Le théâtre des Variétés nous a enfin donné ces malheureuses *Abeilles*, si longtemps attendues. Pareilles à leurs homonymes ailées qui meurent quand elles ont perdu leur aiguillon, les *Abeilles* du théâtre sont mortes après avoir laissé le leur dans le doigt crochu de la censure. Nous n'insisterons pas sur cette malencontreuse tentative ; nous attendons une prompte revanche des *Variétés* et des auteurs ; car il est vraiment déplorable pour tout le monde, pour le théâtre qui avait fait de très-grandes dépenses, pour le public qui attendait une œuvre mordante et originale, de n'aboutir qu'à un succès négatif.

BIBLIOGRAPHIE.

Le Nom de famille, par M. Auguste Luchet. — Traduction de Bélisaire, par M. Hippolyte Lucas.



Le *Nom de Famille*, par M. Luchet, est un de ces rares romans qui, de nos jours, se recommandent par un travail sérieux, un style animé et vigoureux, et de nobles inspirations. Le fond du livre est une création pleine d'intérêt, un drame saisissant, une fantaisie d'artiste ; mais çà et là, vous rencontrez de graves récits sur les hommes marquants et les principaux événements de notre temps. Quelquefois les tableaux de la société au milieu de laquelle nous vivons sont d'une vérité qui remplit notre âme de tristesse. On a peine à les croire exacts, tant sont grandes la hardiesse et l'énergie avec lesquelles ils sont tracés. Il ne faut pas voir dans une telle œuvre la boutade d'un homme de mauvaise humeur, d'un esprit chagrin et malveillant. Non ; pour peindre avec de telles couleurs les misères de notre vie, nos souffrances et nos déceptions, il faut les avoir éprouvées, les avoir vues dans toute leur affreuse nudité, il faut qu'en les voyant, le cœur ait saigné de douleur et de désespoir. C'est le cri d'une âme honnête, et non pas une malédiction.

M. Luchet, dans un livre auquel le succès ne pouvait manquer, dans *Frère et Sœur*, avait déjà soulevé un coin de ce triste tableau. Il nous avait montré les enfants voués au malheur par l'autorité suprême de la paternité ; et tout de suite, quelques critiques de l'accuser de toucher à l'arche sainte de la famille, de vouloir renverser, détruire ce qu'il y avait de plus sacré dans le monde après Dieu, de prêcher la rébellion contre les plus saintes institutions, de demander l'anéantissement des principes sur lesquels repose la société. L'auteur devait s'attendre à de telles accusations. Il y a toujours des hommes qui saisissent avec avidité les moindres occasions d'afficher de beaux semblants de vertu. Parce que M. Luchet dévoilait avec courage les abus de l'autorité de famille mal entendue, mal appliquée, il excitait, selon eux, les enfants à la révolte contre leurs pères. Quoi d'étonnant ? Molière n'a-t-il pas été accusé d'impiété pour avoir démasqué les hypocrites ! M. Auguste Luchet a bien fait de ne pas tenir compte des malveillantes insinuations que l'on a dirigées contre son œuvre. Il a poursuivi le développement de sa pensée dans son nouveau roman, tout en se proposant un thème très-opposé. Cette fois, c'est un père qui souffre et se désespère, c'est un fils qui imprime une tache de honte au nom blasonné des nobles marquis de Tancarville. C'est l'honneur d'une antique famille qui est sali par les débauches et l'immoralité d'un de ses enfants. Vous voyez bien que ce n'est pas l'étendard de l'insurrection des descendants contre les ascendants que M. Luchet a voulu enseigner ! Il a vu des abus criants dans quelques-unes de nos traditions, les plus respectées, il est vrai, mais les plus altérées, et il les a mis au grand jour. Voilà pour la partie philosophique du *Nom de famille*. Quant au drame du roman, nous l'avons dit, il est d'un intérêt saisissant, et présente des caractères tracés de main de maître. Quelques chapitres, et ce sont peut-être les plus beaux, seront sans doute regardés comme des hors-d'œuvre, comme des digressions qui nuisent à la rapidité du récit. Nous sommes sûrs cependant qu'ils seront lus avec plaisir ; car ce sont des peintures de mœurs ou des morceaux d'histoire qui sont à eux seuls tout un drame. Nous avouons en toute conscience que, pour nous, le roman de M. Luchet est un livre de portée, et qui mérite de prendre place à côté des ouvrages du même genre les plus estimés que nous connaissions.

— Le *Bélisaire* de Donizetti, dont le succès a été si populaire en Italie, et qui vient d'être traduit en Allemagne et monté sur tous les théâtres de ce pays, enrichira bientôt le répertoire des opéras français. L'éditeur Pacini, qui est le propriétaire de la partition, ayant demandé une traduction de cet ouvrage à M. Hippolyte Lucas, ce travail, refondu pour la scène française, a exigé du célèbre compositeur de nouveaux morceaux, parmi lesquels on remarque un *air* et une *romance* dignes en tout de ce chef-d'œuvre. Les directeurs de province vont s'empresser de monter cet ouvrage qui sera livré prochainement à la publicité, et qui, comme *Lucie de Lamermoor*, en présentant des chances certaines de réussite, n'exige pas de grands frais de mise en scène. Cette traduction est la seule reconnue de M. Donizetti.



LA SALLE DES COURS

DE

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

PEINTURES DE M. PAUL DELAROCHE.



A France, en fait de peintures murales, est loin encore de l'Italie. Notre pays, aussi riche qu'aucun pays du monde, du côté des arts, aujourd'hui le centre du beau et du grand, l'héritier d'Athènes et de Rome, notre pays a pourtant jusqu'à ce jour dispersé au hasard, ou à peu près, les œuvres de ses plus grands maîtres. Presque toujours le génie de nos peintres s'est essayé, nous ne dirons pas sur des feuilles volantes, mais sur des toiles tout aussi fragiles, charriées, déplacées, exposées à tous les outrages du temps et des révolutions, et qui, faites pour Paris et pour la France, pourraient bien encore nous être ravies un jour et aller orner certaines galeries barbares, comme cela s'est vu il y a quelque vingt ans. Le moins qu'il leur arrive, à toutes ces peintures, aux plus médiocres comme aux plus illustres, c'est, après avoir été faites sans destination positive, d'être placées dans des églises ou dans des Musées, à contre-jour, à côté de peintures toutes différentes, dont les sujets se contredisent, dont les effets jurent entre eux, se nuisent également, altèrent la pensée du maître et détruisent, pour ainsi dire, aux yeux du public, l'harmonie et l'intelligence de chaque ouvrage. Cependant, il faut bien le dire, voilà quinze ans bientôt que nous semblons nous préoccuper davantage de la dignité de l'art et de ses nobles destinées : depuis quinze ans nous lui avons ouvert, à grand'peine il est vrai, nos temples et nos palais. L'art est venu d'abord prendre possession de Notre-Dame-de-Lorette, et il a fait là tout ce qu'il fallait, ou plutôt tout ce qu'il ne devait pas faire pour rester digne d'un tel honneur. — A Saint-Louis-d'Antin, à Saint-Vincent-de-Paule, à la Madeleine, a-t-il été depuis plus heureux? — Vous le savez. — Mais parce que de malheureux essais sans ensemble, et, à quelques exceptions près, sans caractère ni élévation, au lieu d'imprimer à nos monuments et de porter à la postérité la gloire de notre école, n'ont mis jusqu'à ce jour en évidence que des talents sans portée, ou plutôt sans intelligence, et témoigneront à nos successeurs des dissensions et des mesquines rivalités d'une école qui va à tous les vents et sacrifie à tous les dieux; est-ce à dire pour cela qu'il faille renoncer et perdre tout espoir? — Non, certes; mais il faut au contraire imprimer à l'école une direction nouvelle; il faut que le pays montre à ses artistes, aux uns, sa religion à écrire dans ses églises; aux autres, son histoire à tracer sur ses monuments, et alors seulement, après les premiers écarts qui accompagnent toujours une réaction, l'art ainsi élevé trouvera sans doute dans nos artistes de dignes interprètes; car, comme le disait M. Delaroche à M. le ministre de l'intérieur, ce qui manque à notre école ce ne sont pas les talents, c'est une bonne direction. Otez à nos artistes ces toiles qu'ils couvrent sans trop savoir où elles iront, livrez-leur vos églises et vos hôtels de ville, et en présence de cette illustre mission et de la gloire qu'ils peuvent y acquérir, vous verrez la réaction s'accomplir; et, avant vingt ans, la France n'aura rien à envier à l'Italie.

Voilà ce que disait M. Delaroche : or, vous sentez bien que l'artiste qui parlait ainsi de son art, et qui, se jugeant lui-même avec trop de modestie sans doute, ajoutait encore : « Je n'ai rien à me reprocher; j'ai fait tout ce que j'ai pu, et j'ai eu beaucoup à faire; car, en commençant cet ouvrage, je me suis aperçu que je ne savais rien; » vous devez bien penser que si un tel artiste n'a pas fait un chef-d'œuvre absolument irréprochable, il a dû faire une œuvre d'une haute portée, une œuvre consciencieuse, réfléchie, profonde, et comme nous ne sommes guère habitués à en rencontrer aujourd'hui.

Disons-le donc tout d'abord, sans arrière-pensée, comme aussi sans préjudice de la critique de détail que plus tard, après un mûr examen et une étude plus sérieuse de l'œuvre de M. Delaroche, nous aurons peut-être à exercer. L'auteur du *Strafford* a parfaitement réussi! Cette peinture, qui représente *l'Apothéose de l'art*, et aussi l'apothéose des grands artistes de toutes les époques et de toutes les nations, est digne du monument auquel elle est attachée et du sujet qu'elle représente; surtout si l'on songe à l'énorme difficulté que l'artiste a dû rencontrer, pour donner de l'intérêt à un pareil sujet, pour disposer et grouper *soixante-quinze personnages*, sans qu'il y ait encombrement ou confusion entre eux. — L'aspect du tableau est clair et riant, sans être gris: on dirait une fresque ou une peinture à la cire. Les têtes sont pleines de sentiment et de finesse. Les étoffes vigoureusement exécutées ressortent à merveille : du premier coup d'œil on voit toute chose, et cependant rien ne vient à l'œil, quels que soient le pêle-mêle des cos-

tumes et la variété des physionomies. — Cette peinture était, dans ce genre, le premier essai de M. Delaroche. Cet essai est un coup de maître, une œuvre magistrale, qui ne le cède en rien aux modèles que nous a donnés l'Italie et que M. Delaroche était allé étudier alors qu'il devait faire la Madeleine ; c'est là de la véritable peinture monumentale, et l'on nous croira d'autant plus volontiers que jusqu'à ce jour nous n'avons guère flatté M. Delaroche. — Il y a quelques années, quand, par un malentendu suscité à dessein, on força M. Delaroche à se dessaisir des peintures de la Madeleine, on a presque applaudi ! M. Ziégler a eu les premiers suffrages ; aujourd'hui nous ne savons trop s'il lui en reste beaucoup ! Si M. Delaroche n'a pas fait les peintures de la Madeleine, c'est tant pis pour la Madeleine et surtout tant pis pour M. Ziégler. — Évidemment, après avoir vu les peintures de l'École des Beaux-Arts, il y aurait par trop mauvaise grâce à refuser à leur auteur le rang qu'il a conquis d'une façon si éclatante parmi l'illustre phalange romaine, et l'on ne peut s'empêcher de regretter avec nous que la Madeleine soit tombée aux mains de MM. Signol et Ziégler.

Cette vaste composition est disposée sur une surface cintrée d'environ vingt mètres de développement et de quatre ou cinq mètres de hauteur. Au milieu de l'hémicycle, en face même de la chaire que le professeur doit occuper, s'élève un trône antique, simple, majestueux, que domine et déborde également de chaque côté une colonnade ionique. Les trois grands maîtres de l'art et de l'école grecs, de cette école divine, source sacrée et féconde du beau et du noble, Apelles, Phidias et Ictinus sont là comme l'Homère de M. Ingres, calmes et graves, revêtus d'une seule draperie, et plutôt semblables à des dieux qu'à des hommes. Le brillant et efféminé Apelles, la fleur de la jeunesse athénienne, occupe la place d'honneur ; le vieux Phidias est à sa gauche, et Ictinus, l'architecte du Parthénon, à sa droite. Sur les gradins inférieurs, de chaque côté, sont les quatre principales époques de l'art personnifiées. A gauche du spectateur, c'est l'art grec, représenté par la muse antique, simple et belle comme tout ce qu'a produit la Grèce ; l'art religieux du Moyen-Age vient ensuite, c'est une vierge chaste et pure, un peu roide, comme les anges d'*Angelico*, mais, comme eux aussi, mélancolique, toute divine, et rêvant déjà les béatitudes célestes. A droite, c'est l'art romain, moins simple que l'art grec, plus passionné, plus remuant et fort bien figuré par une matrone aux puissantes mamelles ; enfin, c'est la Renaissance, belle comme une fille d'Ève, ou plutôt comme la maîtresse du Titien ou la Fornarina, les cheveux ondoyants, les chairs rebondies et palpitantes, parée d'or et de soie et dans toute la splendeur de la vie et du mouvement. — Au milieu de ces quatre figures allégoriques se trouve une figure nue, très-habilement peinte, très-heureusement posée, mais qui peut-être manque un peu de style et d'élévation, et dont le mouvement ne nous paraît ni juste ni élevé. Cette figure, que l'on peut appeler *la Gloire*, tient des couronnes de laurier, et semble vouloir les lancer au public, c'est-à-dire aux jeunes élèves qui, dans cette salle, viendront également, à certaines époques, recevoir les récompenses qu'ils auront méritées.

Or, cette intention qui est bien réellement celle que l'artiste a voulu rendre, était-elle bien la plus convenable et ne valait-il pas mieux que la Gloire offrît ses couronnes aux plus studieux, attendant noblement qu'eux-mêmes vinssent les recevoir de ses mains, plutôt que d'avoir l'air de les répandre ainsi au hasard et comme messieurs les professeurs font quelquefois des médailles qu'ils ont à décerner ? Cette figure est une critique fort judicieuse et fort honnête des arrêts de l'école, ce qui n'empêche pas qu'elle ne soit d'ailleurs une fort belle figure à laquelle, pour être tout à fait irréprochable, il ne manque que de changer de nom et de place.

Au delà du trône sont, d'un côté, les sculpteurs et les coloristes ; de l'autre, les architectes et les dessinateurs. Nous n'essayerons pas de vous dire avec quelle intelligence de leur caractère et de leurs habitudes tous ces artistes sont groupés ; comme ils se suivent bien ! avec quel naturel et quelle aisance ils marchent, agissent, parlent ! comme ceux qui ont quelque analogie entre eux par le talent ou par les idées semblent se rechercher avec empressement ! comme ils sont drapés avec élégance et noblesse ! comme cette multitude de costumes, malgré sa variété, présente tout d'abord un ensemble harmonieux ! — Une description, si complète qu'elle soit, ne pourrait donner qu'une idée bien imparfaite des hautes qualités de cette œuvre si brillante et si remarquable. Tout ce que nous vous en avons dit aujourd'hui n'est encore qu'un rapide aperçu et le résultat des premières impressions qu'elle nous a fait éprouver : elle a été si longuement travaillée par l'artiste, et exécutée avec tant de soins et de persévérance, que bien des qualités et des qualités de premier ordre ont dû nous échapper. L'œuvre de M. Delaroche est une de ces créations imposantes auxquelles il faut la consécration du temps ; elle a été faite pour la postérité ; elle n'a donc rien à redouter des bruits qui vont gronder autour d'elle, ni des influences passagères de la mode ; elle ne peut que gagner à être scrupuleusement étudiée ; et puis aussi elle est d'un trop bel exemple pour les artistes à venir, elle touche à de trop graves questions, et elle porte avec elle de trop beaux enseignements pour que nous n'y revenions pas bientôt avec plaisir ; ce sera alors pour la juger avec toute l'attention quelle mérite et jusque dans ces moindres détails.

CRITIQUE MUSICALE.

SÉANCE DE MUSIQUE DE CHAMBRE

DE LA GAZETTE MUSICALE.



E propriétaire de la *Gazette musicale* est enfin revenu, pour les séances qu'il offre à ses abonnés, à la ligne excellente qu'il s'était proposée dans l'origine, et que les exigences du monde élégant l'avaient contraint d'abandonner. Les concerts d'un journal de musique doivent être consacrés à l'application des doctrines qu'il émet : or, comme un journal de ce genre ne peut, sans mentir à sa destination, déserter la cause de toute bonne musique, il s'ensuit naturellement que cette musique-là est la seule qu'il doive faire entendre à ses abonnés. Une autre conséquence de ce système de prédication par l'exemple, est la nécessité de faire entendre surtout la bonne musique pour laquelle les occasions manquent le plus souvent. La musique de chambre proprement dite est généralement estimée sur parole par le beau monde, d'abord parce que les amateurs qui l'exécutent bien sont assez rares, ensuite parce qu'on s'imagine, très à tort, qu'il faut se donner beaucoup de peine pour la comprendre. En conséquence, les organisateurs de concerts qui veulent attirer du monde évitent de la comprendre dans leur programme. C'est à celle-là qu'il faut consacrer les séances intimes où l'attention est facile, où les auditeurs consentent à se recueillir dans le calme. C'est une condition qui ne coûte guère. On n'a qu'à écouter paresseusement et à se laisser ravir. Les abonnés de la *Gazette musicale* paraissent avoir été l'autre jour dans ces dispositions; car ce sont les quatuors et les trios qui ont eu plus de succès. Nous en exceptons la romance de *Richard*, chantée comme au théâtre par Masset et Roger, et qui a excité le même enthousiasme.

On a trouvé d'ailleurs qu'un quatuor et une sérénade de Beethoven pouvaient donner autant de plaisir qu'une de ses grandes symphonies, dont ces compositions admirables semblent souvent être la réduction. M. Rosenhain a pu faire entendre sans inconvénient, auprès de ces chefs-d'œuvre en miniature, un trio de sa composition pour piano, violon et violoncelle, où l'on a applaudi de belles mélodies, des rhythmes originaux et de jolis effets. M. Allard, qui dirigeait les instruments à cordes, parfaitement secondé d'ailleurs par MM. Chaine, Armaingaud et Chevillard, est peut-être celui de nos jeunes violonistes que la nature de son talent appelle à traduire le mieux ces belles choses. Il possède surtout l'âme, la sensibilité profonde, l'entraînement modéré par un tact exquis, et la sûreté d'exécution nécessaires pour faire comprendre facilement ce travail, souvent très-difficile au fond. Allard est certainement un des types les mieux reconnus du véritable artiste de nos jours.

Mlle Lia Duport, dont la voix se développe chaque jour davantage, et dont l'excellente méthode se perfectionne de plus en plus, a chanté avec une fort belle ampleur l'air de la *Prise de Jéricho*, de Mozart. La réunion de cette qualité à l'agilité légère dont cette jeune cantatrice a fait preuve si souvent, constitue un privilége aussi rare que précieux. Elle a chanté aussi le duo *La ci darem la mano*, avec M. Meyerhofer, un très-jeune homme qui possède une magnifique voix de baryton, dont les cordes graves semblent devoir gagner encore. Cette voix est peut-être une de nos heureuses découvertes de cet hiver.

Une autre fois, le propriétaire de la *Gazette musicale* se propose de faire entendre de la musique brillante, généralement préférée par ce qu'on appelle le monde.

POURQUOI

LES ARTS SONT MALADES?



IL est de singulières anomalies dans l'histoire de l'esprit humain! l'éducation universelle, comme celle des enfants gâtés, a besoin de circonstances heureuses pour se développer; c'est par elle-même que les nations s'instruisent, c'est après que des besoins, des idées ont longtemps fermenté dans leur sein, que leur intelligence marche, qu'elles grandissent et jettent une vive lumière sur leur destinée. A ces époques de mouvement moral, qui ne saurait toutefois s'opérer sans agitation matérielle de la part de ce grand corps en travail, toutes les spécialités de l'intelligence se modifient et tendent ordinairement à se développer. Les croisades, au

douzième siècle, les guerres de religion, au seizième, le luxe et le contact des grands seigneurs, au dix-septième siècle, ont eu une influence immense sur les progrès de notre littérature, de nos arts, de notre industrie. Il serait facile de montrer à la suite de ces époques laborieuses pour la société, parce qu'elle était vivement émue et s'agitait dans la solution d'un grand problème, des hommes surgissant de cette fermentation morale, dont le génie tout empreint des matières contemporaines, mais avec plus de grandeur, d'audace, d'inspiration, devait dominer leur siècle, se poser en fanal sur sa limite, et porter leurs lumières bien au delà de l'époque qu'ils venaient d'éclairer. Alors le monde comptait un poëte, un artiste de plus; de tous les pays civilisés les regards se dirigeaient vers ce guide, et cependant alors les nations étaient séparées par de profondes limites. Il n'y avait parmi les hommes ni communion d'intérêts, ni relations faciles, mais c'est qu'aussi alors il y avait un besoin général de progrès, plus de confiance, de naïveté, de bonne foi qu'il n'en reste de nos jours. Ces sentiments trouvaient à s'exercer même au sein des guerres civiles, des orages que la nation avait à subir. Le guide faisait école, et lorsque les principes avaient été posés, que le génie avait levé un nouveau coin du voile, le développement était acquis, l'amélioration constatée, et nous marchions d'un pas plus ferme et avec plus de gloire dans ce chemin que Dieu tient toujours ouvert aux inspirations du génie consciencieux.

Pourquoi, aujourd'hui que nous sommes arrivés au sommet d'une civilisation, fruit de cette pénible marche, notre littérature et nos beaux-arts semblent-ils cependant si malades? Pourquoi, lorsque tout est en mouvement autour de nous, ces nobles enfants de l'intelligence et du génie sont-ils tombés dans un cruel marasme, dans une langueur qu'un peu de fièvre ranime bien quelquefois, mais pour mieux dessiner le mal et laisser deviner en dessous de cette agitation passagère l'état chronique dont ils sont frappés?

Oh! cette question si palpitante, ce n'est pas sans douleur qu'il est permis de la poser. Elle touche à tant d'intérêts matériels, elle réveille tant d'égoïsmes s'endormant sur leurs tombes, que nous ne l'abordons qu'avec crainte. Et pourtant sa solution est d'une importance réelle. Les hommes de cœur et de conscience doivent-ils fermer les yeux aux dangers et se laisser entraîner par la foule, alors que ce danger s'est révélé à leurs regards? Non, non sans doute; c'est en élevant la voix, c'est en étendant la main et en montrant le péril qu'ils peuvent espérer de le dérober aux masses insouciantes ou aveugles. La mission est grave; elle est, si l'on veut, présomptueuse; mais qu'importe? ce n'est plus, dès que le cœur est saisi de cette croyance, un calcul de l'esprit, c'est un devoir, parfois un sacrifice; car arrêter au milieu de sa course joyeuse, imprévoyante, toute une foule qui court vers l'abîme, n'est pas sans danger, sans difficultés immenses: ou vous êtes entraîné par elle, ou vous excitez ses murmures; là seulement peut commencer le pas rétrograde; là se produit le succès.

Avant nous heureusement plus d'une voix s'est élevée pour constater ce malaise général. Chaque jour les hommes sérieux déplorent le gaspillage de tant de facilité, d'esprit et de talent, car si notre école est malade, elle l'est, comme la société, par le cœur plus que par la vie, par la pensée plus que par le fond. Impuissance n'est pas le mot à écrire sur notre époque; non, la littérature, les arts sont féconds, ils sont riches en fantaisies brillantes, mais Dieu! qu'ils sont pauvres en productions sérieuses, en œuvres dignes d'un autre temps et surtout de l'avenir! A se laisser aller à sa verve, à ses inspirations spontanées, le chemin est facile, bordé de fleurs, sans âpres passages, sans sommités à gravir; mais aussi comment espérer de s'élever avec cette douce vie? où puiser de ces larges et vastes pensées qui appartiennent au monde, qui remuent les hommes à tous les siècles, qui fondent l'héritage des époques futures? Sans doute ceux qui produisent ne sont pas seuls coupables: le public entier, jeté dans cette voie de désordre, applaudit lorsqu'il devrait se taire et finit par être complice de cet encouragement à ses faiblesses, qui chaque jour le rend plus blasé, plus aveugle et plus indifférent; mais aussi n'est-ce pas affaire à ceux qui nous dirigent? que font-ils pour les arts les hommes qui pourraient agrandir leur domaine, qui au moyen d'une ligne ouvriraient aux artistes une noble carrière, une position grande et élevée? Tout aujourd'hui semble se monnayer et se réduire; ce n'est plus seulement le fait de la frivolité et de l'antagonisme que nous signalions tout à l'heure en les déplorant; c'est dans ceux qui disposent de nos destinées un désolant système de n'estimer les hommes que sur leurs formes et surtout leurs orgueilleuses prétentions Suivons en effet la carrière du moindre électeur de clocher, ignorant, tranchant, dogmatique et superbe avec ce qui l'entoure, sortant un jour de sa coquille comme l'être rampant que tout le monde connaît, arrivant à cette tribune qu'il salit de sa bave, montant, rampant toujours, et comparons cette destinée, si commune de nos jours, avec celle de l'artiste aux ailes d'or, au génie ardent, aux œuvres nobles et élevées, qui ne compte que déceptions, refus, et misère à la fin d'une existence consacrée à la gloire, à l'immortalité de son pays... Quelle distance! quel océan infranchissable!... L'un règne après quelques années d'intrigues et de commérages; l'autre meurt étouffé sous les obstacles, comme une plante privée d'air, d'espace et de soleil. L'artiste, pris par la main, élevé au pouvoir, admis aux conseils du prince, aurait émis des pensées hardies, généreuses; il aurait soulevé l'écume qui surnage de toutes parts, épuré ces flots nombreux qui

s'agitent sans cesse, tracé enfin la route glorieuse ouverte aux hommes consciencieux; mais non, mille fois non, il a suivi les inspirations de son génie, sa condamnation est portée, le voilà placé au ban de la société et traité par ses concitoyens à peu près comme un lépreux ou un païen.

Oui, ces réflexions sont amères; mais dites, ne sont-elles pas vraies? Vingt fois vous les avez conçues avant nous, osons donc les adresser à qui doit les entendre; osons dire à ceux qui produisent que les arts et la littérature manquent de vigoureux rameaux, mais n'oublions pas aussi que pour obtenir cette végétation brillante, la terre doit être féconde et généreuse, et qu'elle reste aride et désolée sous les pas de ceux qui dédaignent de la soigner.

Raoul de Croy.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Naples.

Musée degli Studj.

Nous avons vu successivement presque chacun des divers grands Musées d'Italie l'emporter sur les autres par quelque branche de l'art, soit ancien, soit moderne. Ainsi, tandis que la galerie *degl' Uffizj*, à Florence, possède la plus complète collection d'empereurs romains, de médailles de différents âges, de portraits d'artistes modernes et de dessins originaux, le Vatican et le Capitole réunissent le plus grand nombre de statues, de bas-reliefs et de sarcophages antiques. Naples n'a pas seulement ses peintures et ses mosaïques de Pompeï, d'Herculanum, de Stabia, ses verreries, ses *papyri*, ses vases de Nola, ses curiosités de toutes sortes qui la placent hors de ligne sur chacun de ces points; son Musée est encore le premier par le nombre et l'importance des bronzes.

Comme il les doit aux trois mêmes villes que les mosaïques et les fresques, chacun des objets de la salle des bronzes porte l'une des lettres P, E, S (Pompeï, Ercolano, Stabia), pour indiquer son origine. On y compte environ cent figures. Les plus célèbres sont le petit *Faune dansant*, vrai bijou, vrai chef-d'œuvre de grâce, d'aisance, de légèreté; le *Mercure assis*, qui appartient sans aucun doute à la meilleure époque de la sculpture grecque; le *Faune dormant*, le *Faune ivre*, penché sur son outre et faisant claquer ses doigts; un *Néron Drusus*, remarquable surtout par la noblesse des draperies; l'*Hercule enfant*, qui étouffe le serpent; la figure appelée *Sénèque*, celle appelée *Sapho*, celle appelée *Platon*, dont la chevelure est si finement travaillée; un *Cheval*, resté seul, dit-on, du quadrige dont il faisait partie; enfin une admirable *Tête de cheval*, de colossale grandeur.

La partie du Musée *degli Studj* qui renferme les antiques de marbre, se compose de deux portiques extérieurs, trois portiques intérieurs, sept galeries et un cabinet. Le nombre total des statues, statuettes et bustes, s'élève à cinq cents. Comme d'habitude, j'indiquerai rapidement les plus fameux, ceux qui méritent le plus d'être cherchés dans la foule et soigneusement observés, en commençant par les portiques.

Il faut citer d'abord les neuf statues de la famille Balbus, le père, la mère, le fils et les trois filles, trouvées ensemble dans le théâtre d'Herculanum, ville dont cette famille avait le protectorat. Il y en a trois, dont une équestre, du proconsul Marcus Nonius Balbus. Cette dernière et la statue également équestre de son fils sont très-belles, très-curieuses. Les deux chevaux marchent l'amble, c'est-à-dire lèvent, en trottant, les deux jambes du même côté: circonstance singulière, et qu'on ne trouve, je crois, dans nulle autre statue équestre de l'antiquité ou des temps modernes. Celle de Balbus fils, qui se trouvait alors à Portici, eut la tête brisée, en 1799, par un boulet français; on a refait adroitement une nouvelle tête en imitant les débris. Les meilleures des autres statues de la même famille sont celles de Balbus père, portant le n. 44, et de Ciria, sa femme, représentée en Polymnie. Nous les avons citées les premières, non-seulement parce qu'elles ont, pour la plupart, un grand mérite d'exécution, mais encore parce que leur réunion les rend plus curieuses, et que, placées comme des divinités tutélaires dans le théâtre d'une ville assez importante, elles font bien connaître la haute position qu'occupaient alors les familles patriciennes, qui avaient pour clients des populations entières.

En revenant au reste des statues réunies dans les trois portiques, et sans nous occuper à présent d'autre chose que du mérite des œuvres, nous signalerons d'abord à l'attention des amateurs l'*Apollon au Cygne*, statue de laquelle Winckelmann a dit qu'elle est la plus belle parmi les statues d'Apollon, et que sa tête est le comble de la beauté humaine; le *Ganymède enlevé par l'Aigle*, groupe charmant, où l'on admire une expression bien sentie, même dans l'aigle, auquel l'artiste romain a pu donner la pensée et le don de l'exprimer; deux bustes de *Minerve*, l'un grec, de la collection Farnèse, reconnaissable aux tresses de ses cheveux divisées et relevées sous le casque à cimier; l'autre romain, tiré d'Herculanum, remarquable par cette circonstance que l'égide, au lieu d'être gravée sur la poitrine, occupe le frontal du casque; le *Faune portant le petit Bacchus à cheval sur ses épaules*; une *Agrippine* de Germanicus, que Winckelmann juge la plus belle des trois Agrippines les plus renommées; une statue de *Caligula*, qui fut trouvée, en 1787, avec un *Trajan*, dans la vase du Garigliano, sur l'emplacement de l'ancienne Minturnes, et très-rare, parce qu'après la mort de cet illustre fou, le peuple détruisit

toutes ses images; enfin le célèbre groupe de Vénus et l'Amour, que l'on nomme la *Vénus de Capoue*, et qui représente cette déesse victorieuse de ses rivales au concours du Mont-Ida. Bien que l'amphithéâtre de Capoue, où elle fut trouvée, ait été construit sous Adrien, c'est-à-dire à la meilleure époque de l'art romain, cette Vénus est si belle qu'on la croit grecque, et qu'on l'attribue, soit à Alcamène, soit à Praxitèle. Un antiquaire allemand, M. Millingen, suppose même, en la comparant à notre Vénus de Milo, qu'elle en est l'original, dont celle-ci ne serait qu'une copie mutilée.

Dans les six premières galeries, qui se nomment galeries de *la Flore*, *des Marbres de couleur*, *des Muses*, *des Vénus*, *d'Atlas* ou *des Hommes illustres* et *de l'Antinoüs*, on rencontre successivement, au milieu d'une foule d'autres morceaux de moindre importance, la *Flore Farnèse*, trouvée, avec l'*Hercule*, dans les Thermes de Caracalla, statue colossale, et cependant légère, animée, pleine de grâce; le torse incomplet d'une statue de femme que les uns croient excellent jusqu'à l'attribuer à Praxitèle, tandis que les autres n'y voient que les débris d'une copie mal restaurée; un *Apollon Cytharède*, figure demi-colossale, qui représente le dieu assis et jouant de la lyre; cette statue, élégamment drapée malgré l'extrême dureté de la matière, est toute de porphyre, sauf la tête, les mains et les pieds, qui sont de marbre blanc; *Mnémosyne*, la *Pudicité*, chastement enveloppée dans son voile et son manteau; un *Amour*, que l'on croit la copie du fameux *Cupidon* de Praxitèle; une *Vénus Genitrix;* un *Méléagre*, en rouge antique; un *Dieu* ou *Prêtre égyptien*, en basalte; l'*Atlas portant le monde*, belle et vigoureuse figure, qui rend à merveille l'effort d'un homme pliant sous le faix, et curieuse encore pour la science, parce que le globe que soutient Atlas est couvert de constellations, et peut devenir un précieux monument de l'astronomie des anciens; les bustes d'*Homère*, d'*Hérodote*, de *Socrate*, de *Platon*, de *Sophocle*, d'*Euripide*, de *Sénèque*, etc.; l'Homère Farnèse, le Platon, l'Euripide, sont d'une beauté achevée, l'Hérodote, d'une grande antiquité, le Socrate, de cette laideur traditionnelle qui n'exclut pourtant ni l'intelligence ni la bonté; un hermabicipe (1) des historiens *Hérodote et Thucydide;* un autre de deux philosophes, auxquels on n'a point osé donner des noms arbitraires; enfin l'admirable statue grecque, d'un auteur inconnu, appelée *Aristide*. Comme on n'a nul portrait reconnu du sage athénien, et que la statue ne portait point son nom inscrit sur la base, il est clair qu'en la nommant ainsi, on a cherché simplement une analogie, une probabilité. C'est bien là, en effet, l'homme calme, simple, bon, portant sur toute sa personne la sérénité de la vertu; c'est bien *le Juste*. Canova, qui avait pour cette statue merveilleuse une affection extrême, une sorte de culte, et qui venait l'admirer, l'étudier, chaque fois qu'il entrait dans le Musée *degli Studj*, a marqué sur le plancher les trois places d'où l'on peut le mieux en embrasser l'ensemble et en comprendre toutes les beautés. C'est une indication très-commode pour le spectateur, et qu'on fait bien de suivre aveuglément.

(1) C'est le nom que l'on donne à deux bustes réunis dos à dos comme les têtes de Janus.

Il faut encore remarquer dans les galeries plusieurs bas-reliefs excellents, celui des *Sept danseuses se tenant par la main*, un *Triomphe de Bacchus*, *Orphée retrouvant Eurydice*, un *Satyre et une Bacchante* qu'on aurait dû mettre aux objets réservés, et surtout le grand vase de Gaëte, dont les sculptures représentent *Bacchus confié aux nymphes par Mercure*. Ce beau vase, trouvé dans le golfe de Gaëte, fut longtemps enfoui comme une borne dans le sable au bord de la mer, où il servait aux mariniers du pays à amarrer leurs barques. On y voit encore la trace des cordes qui ont brutalement effacé, détruit une partie de ses fins ornements. Quant à la pièce appelée *il Gabinetto*, elle renferme, parmi beaucoup de bustes et de statuettes et quelques colonnes en matières précieuses, le *Faune* (ou Bacchus) *hermaphrodite*, d'une exécution admirable, le groupe très-curieux, bizarre et charmant de l'*Amour jouant avec un Dauphin*, et la fameuse *Vénus Callipyge*, dont le mouvement explique son nom grec, assez peu facile à traduire dans nos langues honnêtes jusqu'à la pruderie. Tout le monde connaît, au moins par les copies moulées, cette statue fine, délicate et charmante qu'on appelle avec raison et justice la rivale de *la Vénus de Médicis*.

Nous n'avons plus à parcourir que la grande galerie appelée *du Taureau*, où se trouvent, parmi une infinité d'inscriptions antiques, deux seuls morceaux de sculpture, mais ayant tous deux une grande importance et une grande renommée, l'*Hercule* et le *Taureau Farnèse*. L'*Hercule* fut trouvé en 1540, sous le pontificat de Paul III Farnèse, avec la *Flore* précédemment citée, dans les Thermes de Caracalla. Des caractères grecs, inscrits sur sa base, annoncent qu'il est l'œuvre de l'Athénien Glycon. L'on n'en découvrit d'abord que le torse, et Paul III chargea Michel-Ange de remplacer les jambes qui manquaient. Mais le Florentin en eut à peine achevé le modèle en terre cuite, qu'il brisa son ouvrage à coups de marteau, déclarant qu'il n'ajouterait pas même un doigt à une telle statue. Ce fut un autre sculpteur, presque aussi célèbre et moins timoré, Guglielmo della Porta, qui restaura l'ouvrage de Glycon. Un peu plus tard, les jambes furent retrouvées dans un puits à trois milles des Thermes, et les Borghèse en firent présent au roi de Naples, qui put ainsi compléter à peu près la statue antique, à laquelle il ne manque plus que la main gauche. L'histoire de ce colosse, qui représente merveilleusement la force au repos, la force calme et noble, indique suffisamment son importance et sa beauté. Nous en avons une copie assez bonne dans le jardin des Tuileries.

L'énorme groupe à qui l'on donne le nom de *Taureau Farnèse*, fut trouvé dans le même temps que l'*Hercule*, et dans les mêmes Thermes de Caracalla. Une famille entière de sculpteurs, le père et les deux fils, s'étaient réunis pour exécuter le *Laocoon;* deux sculpteurs grecs, Apollonius et Tauriscus, se réunirent aussi pour l'exécution du *Taureau*. C'est, en effet, le plus considérable ouvrage qui nous soit resté de la statuaire des anciens; c'est plus qu'un groupe, c'est une scène entière. Elle représente l'histoire de Dircé. Antiope, femme de Licius, roi de Thèbes, pour se venger d'un outrage qu'elle avait reçu de son mari à cause de Dircé, fit attacher celle-ci aux cornes d'un taureau sauvage par ses deux fils, Zetus et Amphion; mais au

moment où le taureau s'élançait, Antiope s'attendrit et pardonna. Voilà le sujet. Ces quatre personnages, ainsi que le taureau, sont plus grands que nature, et la base, qui est comme le théâtre de cette scène, contient encore, sur ses bords et ses angles, un petit Bacchus, un chien, d'autres animaux et des plantes. Tout ce vaste ensemble fut sculpté, au dire de Pline, dans un seul bloc de marbre, long de quatorze palmes, haut de seize. Sa grandeur, unique parmi les ouvrages du ciseau, suffirait sans doute à rendre importante cette immense composition de marbre; mais, bien que restaurée en plusieurs de ses parties, elle mérite aussi l'attention, l'admiration, par les beautés et la délicatesse du travail. Sans égaler, sous ce dernier rapport, le merveilleux *Laocoon*, le *Taureau Farnèse* peut être rangé parmi les plus belles œuvres venues de l'antiquité jusqu'à nous.

C'est par la gravure, et maintenant aussi par la lithographie, que se répandent les ouvrages de la peinture, autant du moins qu'on peut les traduire en les privant de la couleur; le moulage remplit le même office pour les ouvrages de la statuaire, et plus sûrement, plus complétement, puisque la copie, ainsi faite, a une précision mathématique, puisqu'elle reproduit, sinon la matière, au moins l'apparence de l'œuvre originale, et dans des proportions variées, dont chacun peut choisir la mieux appropriée à son local. Un procédé récemment découvert et d'une incontestable supériorité sur tous les autres, vient de porter à la perfection cette imitation des œuvres de l'art plastique. Le moulage a donc dès longtemps reproduit les beaux objets sculptés de tous les âges. Il n'y a point, par exemple, de statue un peu célèbre dans les galeries de Florence et de Rome qui n'ait été répandue par ce moyen facile. Naples seule offre encore à l'art du mouleur un grand nombre de conquêtes. Tout le monde assurément connaît la *Vénus Callipyge* et l'*Hercule Farnèse;* mais ces deux chefs-d'œuvre, en y ajoutant même la *Vénus de Capoue* et l'*Aristide*, ne remplissent pas toutes les salles du Musée *degli Studj*. Il s'y trouve une foule d'autres excellents morceaux que les imitations n'ont point encore fait connaître hors de Naples. Chargé par M. de Rémusat, alors ministre de l'intérieur, de les signaler au département des Beaux-Arts, j'ai pu obtenir du savant et bienveillant directeur *degli Studj*, M. Avellino, la note exacte des morceaux qui n'ont jamais été moulés. On y trouve, parmi les bronzes : le petit *Faune dansant*, le *Faune ivre*, le *Faune dormant*, le *Mercure assis*, le buste dit *de Sénèque*, etc.; et parmi les marbres : les *Balbus*, statues équestres et en pied; la *Flore Farnèse*, le *Ganymède enlevé par l'aigle*, l'*Apollon au cygne*, l'*Apollon Cytharède*, le *Faune portant le petit Bacchus*, les deux bustes de *Minerve*, le torse de femme de Capoue, l'*Atlas portant le monde*, l'*Amour et le dauphin*, l'autre *Amour*, qu'on croit copié du *Cupidon* de Praxitèle; le *Faune hermaphrodite*, la *Pudicité*, les deux hermabicipes d'historiens et de philosophes, le vase de Gaëte, le bas-relief des *Sept danseuses*, etc. Je ne cite point le *Taureau Farnèse*, parce qu'il y a peut-être dans ce groupe immense des difficultés insurmontables pour le moulage; mais on pourrait, je crois, néanmoins en mouler séparément les meilleures parties. Il est bien à désirer que l'on s'occupe de nous faire connaître en France, et d'une façon digne d'elle, ces œuvres admirables, dont nous n'avons une imparfaite idée que par ces petites figurines, en terre cuite, que rapportent les voyageurs, et qui sont une des industries de Naples, comme les bronzes et les mosaïques sont des industries romaines.

Si riche en antiques de toutes sortes, le Musée *degli Studj* n'a que fort peu d'ouvrages modernes, au moins en sculpture. Je ne crois pas qu'il y ait à mentionner autre chose qu'un buste de Paul III, par Michel-Ange, bien placé au milieu de cette riche collection Farnèse, et la statue colossale du roi Ferdinand Ier, en Minerve, par Canova. Rien de plus grotesque que cette figure de vieillard avec son grand nez bourbonien, affublée du casque et de la tunique de Pallas. Caprice de roi, ou flatterie d'artiste, c'est un pauvre et ridicule ouvrage, dont Canova, du reste, plaisantait lui-même, et de fort bonne grâce.

Jusqu'à présent, malgré le nombre et la diversité des objets parcourus, nous avons pu procéder avec un certain ordre, parce que, divisés eux-mêmes par salles suivant leur nature, ces objets y sont rangés sans trop de confusion. Mais une fois arrivé à la galerie des tableaux, le visiteur s'égare, et tombe dans un vrai dédale, où nul fil conducteur ne peut plus le guider. On ne saurait se faire une idée du désordre qui règne dans cette galerie; c'est un pêle-mêle, un chaos, le *tohu-bohu* de l'Écriture sainte. Il y a bien quelques bonnes âmes, telle que le réviseur et censeur royal Marcello Perrino, qui ont essayé de dresser un catalogue, et de classer même les tableaux par écoles, allemande, flamande, hollandaise, française, bolonaise, lombarde, florentine, vénitienne, romaine, napolitaine, etc., etc. Mais, comme le Musée est divisé en deux parties, à droite et à gauche du grand escalier, divisées elles-mêmes en plusieurs salles et cabinets, comme il subit chaque année un remue-ménage général, il arrive qu'aucun tableau ne se trouve dans la pièce et sous le numéro que lui assigne le livret, et que le visiteur se donne au diable en errant de salle en salle et de muraille en muraille, sans rien découvrir de ce qu'il cherche. Ce qui n'empêche pas les gardiens du Musée de vendre à tout venant la *Generale guida pe' forestieri in Napoli*, sauf à déclarer loyalement, quand le livre est acheté, payé et coupé, qu'il ne peut plus servir à rien.



Ce petit désappointement, qu'on appellerait d'un autre nom partout ailleurs qu'à Naples, m'est arrivé comme à tant d'autres; mais j'ai moins regretté mes huit *arlini* dépensés en pure perte que de voir livrée à la confusion et au désordre une si belle, si riche, si précieuse collection. Il faut regretter aussi que les tableaux soient généralement moins bien traités ou logés que les antiques, au Musée *degli Studj*. La plupart des salles qui les renferment, tantôt trop étroites, tantôt trop profondes, ne donnent pas, même en plein été et sous le soleil de Naples, tout le jour, toute la lumière qu'exige la peinture. Il faut, pour être bien vu et bien apprécié, que, dans le musée où il est suspendu, un tableau soit éclairé autant que dans l'atelier où l'a peint son auteur. Malheureusement ce n'est pas ainsi au Musée de Naples; on pourrait se croire dans les petites salles de la *National gallery* de Londres, par un jour de brouillard, et ce défaut se fait sentir même dans certaines

parties du grand salon appelé *Galleria de' capi d'opera*, lequel réunit, comme la *Tribuna* de Florence, une quarantaine des tableaux de grands maîtres jugés les meilleurs parmi les six cents qui composent toute la collection.

C'est surtout au milieu d'une foule de tableaux dispersés sans ordre, et changeant incessamment de place, qu'il faut recourir à la division si simple et si commode que nous avons suivie jusqu'à présent, celle des écoles. Citons donc en premier lieu dix à douze tableaux, de ceux appelés gothiques, lesquels, appartenant à l'École mixte ou gréco-italienne, marquent le passage entre l'art byzantin et la Renaissance, c'est-à-dire l'émancipation de l'art italien. Quatre de ces vieilles peintures sur bois et en détrempe représentent la *Vierge avec l'Enfant*, presque toujours adorés par des saints; un autre, la *Mort*, ou plutôt le *Sommeil de la Vierge*, comme disaient les Grecs du Bas-Empire; d'autres, des saints, des évêques, un guerrier, etc. On ne regarde jamais sans respect ces premiers essais du grand art de peindre, qui cherchait alors à naître, à se développer, à croître librement. Plusieurs de ceux de Naples sont intéressants et remarquables, bien que nul n'ait un nom d'auteur.

Il est juste de mentionner ensuite les maîtres de l'École napolitaine, non-seulement parce qu'ils sont dans leur pays, mais parce que les plus anciens d'entre eux, remontant jusqu'à la Renaissance, touchent ainsi aux peintres inconnus de l'École gréco-italienne. On les nomme *trecentisti*, pour exprimer qu'ils ont appartenu au quatorzième siècle, à celui dont les dates se marquent entre 1300 et 1400. Tel est, le premier de tous, ce Tommaso di Stefano, qui, né dans le royaume de Naples, en 1324, mais ayant vécu depuis à Rome, fut surnommé Giottino, pour avoir été le plus heureux imitateur de Giotto. Le Musée *degli Studj* a deux tableaux de ce vieux maître, une *Vierge au milieu des Anges* et *saint Grégoire traçant les fondements d'un temple.* Tels sont encore, du même siècle, Nicol' Antonio del Fiore, et son gendre Antonio Salario, surnommé *lo Zingaro* (le Bohémien). Le *saint Jérôme ôtant une épine de la patte d'un lion*, par le premier, est un tableau célèbre et tout à fait dans la manière des anciens Flamands, de Cranack, par exemple, ou de Lucas de Leyde. Quant au Zingaro, il a trois ouvrages importants, une *Vierge avec l'Enfant* entre deux saints, une *Vierge au milieu des Apôtres* dans le Cénacle, enfin une *Vierge glorieuse* entre saint Pierre, saint Paul, saint Sébastien et d'autres bienheureux. Ce dernier, supérieur aux autres, et qu'on a mis avec raison dans la galerie des chefs-d'œuvre, est d'ailleurs d'un intérêt singulier, parce qu'on y peut lire toute la vie de son auteur. Antonio Salario, qui appartenait sans doute à cette race nomade qu'on appelle, suivant le pays qu'elle habite, *Zingari, Gitanos, Gypsies, Bohémiens*, fut d'abord chaudronnier ambulant. A vingt-sept ans, il s'avisa d'aimer la fille de Col' Antonio del Fiore, qui la lui refusa durement, ne voulant la donner qu'à un artiste de sa profession. L'amour fit le *Zingaro* peintre; il étudia, voyagea, et, dix ans après, épousa sa maîtresse. C'est elle qu'il a représentée sous les traits de la Vierge; il s'est placé lui-même derrière le jeune évêque saint Aspremus, et l'on croit qu'un laid petit vieillard, blotti dans un coin, est le portrait de son beau-père.

En continuant, par dates, l'École napolitaine, on arrive par les deux Donzelli, Ippolito et Pietro, et Fabrizio Santa Fede, à Andrea Sabatino, plus connu sous le nom d'André de Salerne. Il a plusieurs ouvrages; une belle *Assomption*, une *Descente de Croix*, *saint Martin faisant l'aumône au Diable*, un tableau en deux parties, au-dessous l'*Adoration des Mages*, au-dessus la *Religion sur le trône*, tenant d'une main la croix, de l'autre les clous, etc. Quelques intermédiaires peu connus conduisent à Giuseppe Cesari, nommé le *Cavalier d'Arpino* ou le *Josépin*. Ses compositions, au nombre de sept, un *saint Michel*, une *Madeleine*, une *Samaritaine*, un *Christ au jardin des Olives*, un *Chœur où dansent de petits Anges*, etc., sont toutes dans ce style fini, mignon, maniéré, que détestait Caravage, et dont la haine l'a jeté peut-être à l'extrême opposé. Viennent ensuite quelques tableaux sacrés d'Andrea Vaccaro, d'une honnête médiocrité, et trois compositions toutes napolitaines de Domenico Gargiuoli, qu'on appelle communément Micco Spadaro. L'une représente la *Peste de Naples*, en 1656; l'autre, *les Moines de la Chartreuse priant leur patron saint Martin de les affranchir du fléau*, vœu quelque peu égoïste, car les pieux cénobites pouvaient bien étendre leur prière à toute la ville; le troisième, enfin, la *Révolution de Masaniello.* Ce dernier ouvrage est très-curieux, parce que dans un cadre assez vaste, rempli par une foule de figurines, on voit toutes les particularités de cet étrange épisode de la vie de Naples, racontées en quelque sorte par un témoin oculaire et impartial. Un contemporain plus célèbre, le *Calabrese*, dont le nom véritable était Mattia Preti, nous ramène de l'histoire anecdotique à la vraie peinture d'histoire. Le *saint Nicolas de Bari* en extase au milieu des anges, le *Retour de l'Enfant prodigue*, *Jésus enseignant aux Pharisiens à payer le tribut*, *Jésus précipitant le Démon du haut de la montagne*, sont des ouvrages d'un style élevé et d'une exécution vigoureuse.

En arrivant à Salvator Rosa, l'on est fort désappointé de ne trouver, dans son pays natal, que quelques échantillons fort incomplets des talents de cet artiste si original, si varié, si fécond, qui fut non-seulement peintre, mais encore poëte, musicien, acteur, et qui raconte ainsi lui-même, en trois charmants vers, l'emploi des années de sa vie insoucieuse :

> L'estate all' ombra, il pigro verno al foco,
> Tra modesti desii, l'anno mi vide
> Pinger per gloria et poetar per gioco.
>
> (Satira della Pittura.)

Il est vrai que Salvator ne fit jamais de longs séjours à Naples. Il en fut chassé trois fois par la misère d'abord, puis par le dédain et la haine de ses confrères; puis enfin par la chute du parti populaire et patriote, du parti de Masaniello, qu'il avait embrassé avec ferveur, avec la plupart des artistes. Naples donc, bien moins heureusement traitée que Rome, Florence, Paris, Londres, n'a de son peintre que deux ouvrages, et tous deux dans le genre où il est, quoi qu'il en dise, plus faible que dans les autres, le genre de la haute histoire : son *Jésus disputant avec les docteurs*, et sa *Parabole de la poutre et la paille*, ressemblent, sans l'égaler, au *Catilina* du palais Pitti. Si l'on veut, à Naples, prendre quelque idée de Salvator Rosa, comme

peintre de batailles, de paysages et de marines; si l'on veut retrouver ces mêlées confuses et sanglantes, ces mers bouleversées par la tempête, ces contrées sauvages qui n'ont pour ornements qu'un roc stérile, un tronc brûlé par la foudre; tous ces sujets enfin où s'exerçaient plus librement son imagination sombre et bizarre, son pinceau hardi et capricieux, il faut recourir à quelques imitations de ses élèves, plus ou moins heureuses, mais restées toujours loin du maître.

L'autre artiste dont Naples s'enorgueillit le plus (je laisse de côté Ribera, qui ne lui appartient point), c'est Luca Giordano. Il a quatorze compositions au Musée *degli Studj;* et c'est assurément bien peu pour ce peintre expéditif, infatigable, qui se fit une espèce de style et d'école en imitant tous les styles et toutes les manières, et qui inonda, l'on peut dire, l'Europe entière de ses œuvres. Les artistes l'appellent d'habitude *Luca, fa presto,* surnom qui lui fut donné parce que son père, qu'enrichissaient ses copies des vieux maîtres, lui répétait du matin au soir, pour l'exciter au travail, *Luca, fa presto,* et d'autant plus juste, que, tout en rappelant comment se firent ses études, il exprime à la fois sa qualité principale et son principal défaut. En écrivant les *Biographies des principaux peintres de l'Espagne*, où se trouve celle de Luca Giordano, qui travailla beaucoup dans ce pays, j'ai eu l'occasion de faire apprécier sa facilité merveilleuse, en citant, par exemple, l'histoire de son grand tableau de *saint François Xavier instruisant les Indiens*, qui forme le maître-autel du couvent des Jésuites à Naples, et que, pressé par la fête du saint, il peignit, à la satisfaction de la communauté, en un jour et demi. J'ai mentionné aussi le nombre vraiment prodigieux d'ouvrages qu'il exécuta pendant un séjour de huit années en Espagne, c'est-à-dire plus de vingt grandes fresques au couvent de l'Escurial, au moins autant dans le palais du Buen-Retiro et le couvent de Notre-Dame-d'Atocha, et plus de deux cents tableaux de chevalet pour les palais du roi et les églises de Madrid, sans compter ceux qu'il fit pour de simples amateurs. J'avais raison de dire, en me rappelant une telle nomenclature, qu'un lot de quatorze ouvrages représentait mesquinement, au Musée de Naples, Luca Giordano, qui, travaillant jusqu'à son dernier jour, vint mourir dans cette ville, à soixante-treize ans (en 1705), comblé de richesses et d'honneurs.

Il faut convenir pourtant que la plupart de ces tableaux sont importants dans son œuvre. Sauf la *Descente de Croix* qui est à Venise, et les plus belles fresques de l'Escurial ou du Buen-Retiro, je ne crois pas que l'élève de Ribera et de Pierre de Cortone, ou plutôt de tous les maîtres qu'il a copiés et imités, ait jamais rien fait de mieux que ses deux *Hérodiade*, ses deux *Pilate*, sa *Sémiramis* à cheval défendant Babylone, et surtout sa *Consécration du monastère du Mont-Cassin*, qu'il a répétée trois fois, en diverses proportions. Dans ces ouvrages, comme toujours, rien d'absolument mauvais, rien d'absolument bon. L'on y trouve des traits d'esprit, d'originalité, quelquefois même de génie, une couleur fraîche et transparente, beaucoup de fécondité, d'audace, toutes les ressources d'un pinceau puissant et exercé; puis, à côté de ces mérites, un style commun, dépourvu de majesté et de noblesse autant que de naïveté, une composition compliquée, tourmentée, invraisemblable, un mélange absurde d'histoire et de mythologie, l'abus des allégories poussé jusqu'à la confusion et la puérilité, des attitudes forcées, des raccourcis à tout propos, des lumières inutiles, des ombres impropres, des tons discordants, et, pour produit de tout cela, des effets maniérés, faux, qui forment dans l'art une véritable mode, aussi passagère que celle des vêtements, sans avoir l'excuse d'une variété que ne comporte pas l'immuable nature

Luca Giordano eut, en Italie et en Espagne, le funeste honneur de marquer l'extrême limite entre l'art de la grande époque, dont il fut à peu près le dernier représentant, et la décadence, que son exemple précipita. Il avait détruit, comme à plaisir, au profit d'une funeste agilité d'esprit et de main, les dernières règles protectrices du bon goût, les derniers retranchements de l'art. Après lui, plus d'écoles, plus de traditions; le vide et le néant. Il a laissé cependant d'assez nombreux élèlèves, Mattei, Simonelli, Rossi, Pacelli, etc., qui ne furent que des médiocrités, imitant un imitateur, et Solimene, qui soutint avec un peu plus d'originalité et de goût l'honneur de l'École napolitaine. On peut s'étonner que le Musée *degli Studj* n'aït pas, pour compléter le maître, un seul ouvrage du seul élève un peu important qu'il ait laissé.

LOUIS VIARDOT.

LA TRÉPASSÉE,

OU

LE CHATEAU DE NEBELSTEIN.

CONTE INÉDIT D'ANNE RADCLIFF.

(SUITE.)

III.

Le lendemain, à son réveil, il retourna au cimetière; il alla jusqu'à la fosse de Marguerite, cherchant d'un œil avide des traces de son apparition de la nuit; il vit une multitude de pas aux alentours, mais n'étaient-ce point ceux du convoi? le sable de la fosse offrait des empreintes profondes, mais n'était-ce point sur la fosse que s'étaient agenouillées les compagnes de la défunte? d'ailleurs la croix, formée par la bêche du fossoyeur, n'était qu'à demi effacée. Il ne douta plus des jeux de son imagination.

Quelques jours se passèrent. Peu à peu il oublia sa douleur dans la consolation de sa mère; l'image de Marguerite s'effaça souvent dans sa pensée, et bientôt son amour alla rejoindre ses autres souvenirs.

Il reprit ses livres de médecine, et poursuivit ses études trop souvent abandonnées ; il n'avait nulle autre distraction que la promenade, au bord d'une petite rivière, sur la montagne, dans les bois environnant la ferme ; la vue de cette ferme, singulièrement attristée par quelques pans de mur servant de limite aux vergers, avait pour lui un charme douloureux ; il demeurait de longues heures en contemplation devant le colombier dont le toit rouge s'élevait au-dessus des ormes de l'avenue ; il écoutait en rêvant le caquettement des poules, le bavardage des canards, le glouglou des coqs d'Inde, toutes les prosaïques rumeurs de la ferme. Perdu dans ses rêves, il oubliait que Marguerite n'était plus là, et quand, par aventure, son œil errant découvrait quelque jeune servante au travers du feuillage ombrageant la petite république, son cœur s'éveillait avec violence, en dépit de la jupe grossière et du chapeau de paille de la jeune servante. Dans ses promenades il emportait toujours un livre de médecine qui n'était jamais ouvert, mais qui lui donnait un air studieux aux yeux des gens qu'il rencontrait ; c'était beaucoup dans un pays où la paresse n'est permise qu'aux ivrognes. Par malheur, avec ce livre, il emportait sa pipe noire qui faisait murmurer tous les dignitaires du village.

Un soir Adolphe, armé de son livre et de sa pipe, s'en fut au bois de l'Étang ; le temps était calme, le ciel était serein, et jamais le bois n'avait répandu tant d'harmonie et tant de parfums; le rossignol jetait aux échos sa note perlée; le vent secouait indolemment les fleurs des tilleuls et des marronniers ; toute la nature s'endormait dans l'amour. Adolphe suivait lentement un sentier vert coupé çà et là par une eau dormante parsemée de touffes de joncs et d'oseraies ; c'était la première fois qu'il suivait cette route, et il lui fallait l'agilité d'un cerf pour franchir les mares d'eau sans s'y baigner les pieds ; à chaque instant le sentier devenait plus humide ; mais loin de se rebuter, Adolphe poursuivait sa pénible promenade entraîné par l'amour du mystère. Il voyait de temps en temps sur l'herbe l'empreinte du pied de quelque passant ; cette seule vue lui donnait du courage : il allait, il allait en songeant que le chemin de la vie était comme ce sentier dont les abords si charmants s'étaient changés peu à peu sous les eaux croupissantes. La nuit venait, les bruits du soir s'apaisaient, et Adolphe, n'entendant plus que le frissonnement des feuilles, regrettait presque de s'être aventuré si loin, quand, après avoir dépassé une grande touffe de noisetiers, il vit tout à coup la campagne par une échappée du bois : il fut à la lisière en moins d'une minute. Les derniers feux du jour tombaient sur un petit village éparpillé sous ses yeux et sur un vieux château dont l'architecture saxonne avait perdu son beau caractère sous les embellissements frivoles des architectes de ce temps. Adolphe n'avait jamais vu ce château ; il s'approcha d'un paysan qui ébranchait un pommier et lui demanda si c'était le château de Nebelstein dont on lui avait souvent parlé. Le paysan inclina la tête, et se mit à ramasser les branches qu'il venait de couper. L'étudiant se retourna vers le château, en proie à des souvenirs confus ; dans tous les pays il y a un lieu destiné à servir de scène aux contes de fées ou de revenants. Mille fables plus merveilleuses les unes que les autres avaient pris leur source au château de Nebelstein et c'étaient ces fables qui avaient enflammé l'imagination d'Adolphe dans son enfance. Involontairement il s'approcha du parc qui se perdait dans le bois ; il découvrit un petit pavillon à demi caché dans la verdure : c'était l'œuvre de quelque artiste ignoré du dernier siècle ; jamais Adolphe n'avait rien vu d'aussi coquet et d'aussi capricieux ; la nature avait achevé l'œuvre en se faisant plus mignarde à l'entour et en lui formant une ceinture variée de jasmins, de chèvrefeuille et de clématites ; la brise la plus légère en détachait une pluie d'étoiles et de clochettes qui blanchissaient le parterre pendant la saison fleurie.

Adolphe grimpa sur un arbre à demi renversé contre la muraille du parc pour mieux voir le pavillon ; à peine arrivait-il à la dernière branche, qu'une tête aimée, la tête de Marguerite lui apparut à l'une des fenêtres ; dans son émoi, il s'attacha à la branche pour ne pas tomber ; il se crut la proie d'un rêve. Cependant il ne cessait de voir la tête adorée qui, mollement penchée en dehors du pavillon, semblait regarder le couchant rougi ; dans son égarement, il ne put arrêter un cri de surprise. Celle qui était à la fenêtre du pavillon se troubla, disparut soudainement et ferma la croisée. Adolphe demeura perché sur la branche, abîmé sous les idées les plus étranges. Était-ce une vision ? mais cette croisée qui venait de se refermer ; était-ce un rêve ? mais ce paysan qui ramassait encore son bois ; était-ce Marguerite? mais la maladie, la mort, le cimetière ! Adolphe cherchait dans un dédale.

Il retourna vers le bûcheron. — Quelles gens habitent ce château ? lui demanda-t-il d'une voix troublée.

Le paysan le regarda en silence.

— Vous êtes donc sourd ? reprit-il avec impatience.

— J'ai deux bonnes oreilles, murmura le bûcheron.

— Si vous m'entendez, répondez-moi donc !

— Je ne sais rien.

A cet instant un enfant en jaquette, à peine âgé de six ans, arriva dans le champ des pommiers. — D'où viens-tu, marmot ? lui cria le paysan, qui était son père.

— Je viens du château.

Et l'enfant fit siffler une pierre vers l'avenue.

— Maman vous attend pour souper, reprit-il en bondissant sur l'herbe.

Le paysan se prit à fredonner une vieille chanson et s'en alla aussitôt en regardant Adolphe du coin de l'œil. Puis, atteignant l'enfant, il le jeta sur ses épaules. Adolphe avait eu la tentation de saisir une des branches qui couvraient le champ, et de la briser sur le dos du paysan, mais la mine sauvage et moqueuse de cet homme avait distrait son bras. Il le perdit bientôt de vue ; durant quelques minutes encore il entendit sa chanson qui coupait le morne silence de la vallée.

Il demeura plus d'une heure sous les pommiers, regardant sans cesse le pavillon, écoutant de toutes ses oreilles ; mais nul bruit ne se fit entendre, nulle lumière n'apparut en ce lieu désert du parc. Il s'en revint, ne rêvant que chimères et fantômes, caressant avec plus d'amour que jamais l'image de Marguerite, qui se ranimait en lui. La nuit était profonde, il s'égara souvent ; il traversa un pré marécageux où il s'était imprudemment aventuré ; enfin, il arriva las et piteux comme un homme qui a failli se noyer. En passant devant le cabaret,

il s'arrêta à la vue de plusieurs ombres qui se dessinaient sur le rideau rouge de la salle; il pensa qu'il lui valait mieux se sécher là que chez sa mère qui devait être couchée. Sa marche rapide et fatigante l'avait d'ailleurs fort altéré, et la cabaretière était renommée pour un vin clairet et pétillant dont le souvenir seul le rafraîchissait déjà. Il entra donc au cabaret.

Il n'avait pas refermé la porte qu'un chien vint lui sauter sur les bras en aboyant avec joie; et comme il le repoussait d'une main caressante, il vit le jeune chasseur décrochant sa gibecière d'une des noires solives du plancher; il alla à lui la main tendue et le cœur ouvert; le jeune chasseur lui pressa la main, et déposa sa gibecière en se rasseyant. — Ah! je vous retrouve donc enfin! dit-il d'une voix animée. — Madame la cabaretière, un peu de complaisance: tout au fond de la cave. — Dans quel pitoyable état vous êtes, mon jeune ami!

— J'ai traversé les bois et les marais; je me suis baigné comme une grenouille; j'espérais voir ici un feu d'auberge, mais voilà tout au plus un feu d'étudiant ou de couturière.

Le jeune chasseur se leva en souriant, sortit par la porte de la cour et rentra au même instant avec un grand fagot de branches dans les bras; sans prendre la peine de le dénouer, il le déposa dans l'âtre et répandit une douzaine d'allumettes sur les restes du feu. Avant le retour de la cabaretière, une flamme ardente s'élançait jusqu'au manteau de la cheminée. Tout en séchant ses pieds, Adolphe, presque sourd aux paroles bienveillantes du chasseur, aux reproches de la cabaretière, qui craignait un incendie, ne songeait qu'à l'étrange vision du parc; et souvent, dans ses souvenirs, il revoyait cette ombre étrange penchée sur la fosse de mademoiselle Desforges le soir de l'enterrement; et puis il pensait aux alentours mystérieux du château de Nebelstein, à la mine singulière du paysan qui ébranchait les pommiers; et ses songes et ses pensées l'entraînaient plus avant dans le dédale.

Le chasseur, las de lui parler en vain, le rappela à la raison en lui frappant sur l'épaule. — Dormez-vous, mon jeune ami, ou plutôt êtes-vous mort? Par Dieu! vous êtes lugubre comme un revenant. — A quoi rêvez-vous donc?

— Je rêve, dit lentement Adolphe, à un revenant que j'ai vu ce soir.

La cabaretière sourit d'un air moqueur, mais l'étudiant avait dit ces mots d'une voix si funèbre qu'elle se rapprocha du feu en frissonnant. Le chasseur prit les pattes de son chien, et se mit à valser avec insouciance, — Un revenant! s'écria-t-il en valsant toujours. — Vous a-t-il parlé de l'autre monde?

Adolphe ne répondit point et retomba dans ses rêves.

— Dites-nous au moins, reprit le chasseur, si c'était un beau revenant?

— Oui, répondit nonchalamment Adolphe, — c'était l'image de mademoiselle Marguerite.

La cabaretière poussa un cri, et le chasseur, qui ne valsait plus, regarda l'étudiant avec inquiétude. — Et c'est au cimetière que vous l'avez eue, cette vision? lui dit-il en pâlissant.

— Non, c'est au vieux château de Nebelstein, à la fenêtre d'un pavillon perdu dans le parc.

Le chasseur éclata de rire. — L'aventure est charmante, dit-il en retroussant ses moustaches. — Vous avez un prisme dans les regards, mon jeune ami, car vous avez vu tout simplement une filleule de ma mère, une pauvre orpheline qu'elle a recueillie.

L'étudiant regarda le chasseur d'un air de doute.

— Si vous l'avez vue dans le pavillon qui me sert de logis depuis les beaux jours, c'est qu'elle attachait des rideaux à la fenêtre.

Adolphe semblait entendre une langue étrangère.

— Je me suis toujours doutée, dit la cabaretière avec empressement, que vous étiez le fils de M. le baron de Nebelstein; je connais votre mère; je l'ai servie autrefois et je sais votre nom de baptême. — Edouard, n'est-ce pas?

— Edouard de Nebelstein, reprit le chasseur. — Et s'adressant à Adolphe: — Quand vous retournerez vers le château, ne m'oubliez pas; je vous ferai voir en chair et en os votre revenant de ce soir.

Adolphe inclina silencieusement la tête.

— En voyant cette fille, qui ressemble si prodigieusement à Mlle Marguerite, reprit le chasseur, je ne puis m'empêcher de penser à la métempsycose; dans mes songes insensés je me demande si, trompé par la ressemblance, l'âme de la pauvre Marguerite ne s'est point envolée au corps de cette fille, — mais les chemins sont mauvais...

Le chasseur s'approcha de la fenêtre et détourna le rideau: — Le ciel est noir, la lune va se coucher, — adieu; — un bois à traverser, — adieu, adieu!

Il tendit sa main à Adolphe et siffla son chien, — Low! en avant! — Il endossa sa gibecière, paya son écot, et partit en laissant Adolphe à ses songes.

— Pardieu, dit tout à coup ce dernier, c'est trop rêver. Il passa la main sur son front comme pour en chasser les idées, et se mit à lutiner la cabaretière pour mieux oublier sa charmante vision.

Le surlendemain il reprit sa promenade vers le bois de l'étang. On touchait à l'automne; les feuilles s'amassaient dans le sentier; les derniers feux du soleil rougissaient le fruit des sorbiers et brunissaient les mûres sauvages. Adolphe entendait çà et là le cri du coucou, la clochette des troupeaux dispersés au bord du bois, la voix claire et gaie des chercheurs de noisettes. Il avança lentement, à demi perdu dans la rêverie, cueillant des cornouilles, égrenant le sorbier, effeuillant les branches tombantes. Et tout en avançant ainsi il arriva, sans y penser le moins du monde, devant la muraille ébréchée du parc de Nebelstein. Dès qu'il entrevit à travers le feuillage flottant la flèche du pavillon, son cœur s'agita violemment au souvenir de Marguerite. D'abord il voulut aller au château voir le chasseur, son ami; mais bientôt, tout en réfléchissant, il franchit sans trop de peine le vieux mur du parc, et marcha en silence vers le pavillon, par les bosquets touffus, se détournant à chaque pas pour aller dans l'ombre. Il s'arrêta sous une charmille, tout en face d'une fenêtre, et regarda avec anxiété durant quelques minutes: le pavillon lui sembla désert; cependant, comme il allait sortir de là, il vit ou s'imagina voir passer une ombre sur les vitres. La nuit s'élevait, déjà la brume voilait les dernières lueurs du couchant, le bois devenait plus sombre. Adolphe demeurait sous la charmille, ne sachant que faire et ne

sachant que penser. Tout à coup l'image de Marguerite reparut à la fenêtre, demi-rêveuse et demi-souriante, comme l'amante qui poursuit un souvenir d'amour. Elle leva les yeux au ciel et chercha les premières étoiles. Et bientôt ses regards se perdirent dans le sombre horizon du bois de l'étang, vers Hartz; alors une triste pensée chassa son demi-sourire; elle baissa la tête et soupira. A cette vision Adolphe agita toute la charmille avec ses bras; il ne doutait plus que ce ne fût Marguerite Desforges; il ouvrit la bouche pour l'appeler, mais il étouffa sa voix dans la crainte de chasser la ressuscitée de la fenêtre. Les jappements d'un chien coupèrent le silence ou plutôt les rumeurs allanguies du soir. La vision disparut pendant qu'Adolphe tourna la tête vers le donjon. Il sortit de la charmille et s'en alla à la porte du pavillon. La porte était ouverte, il s'élança dans l'escalier, pâle, chancelant, éperdu. — Marguerite, murmura-t-il d'une voix mourante. Il étendit les bras dans l'ombre, Marguerite n'y vint pas. Il regarda partout, il écouta sans cesse : il ne vit rien, il n'entendit rien. En vain il passa une demi-heure à chercher la trépassée; il s'égara de plus en plus dans les profondeurs de ce mystère funèbre. Enfin il redescendit dans le parc, franchit quelques palissades, et s'aventura du côté du château. Une grande salle du rez-de-chaussée était éclairée par une petite lampe de cuivre et par les flammes ardentes de l'âtre. Deux femmes se trouvaient aux deux coins de la cheminée, la maîtresse du logis et la gouvernante. La maîtresse du logis lisait avec distraction, tout en tisonnant le feu; la gouvernante, besicles sur le nez, nouait du lin à son fuseau, et sautillait du pied sur un rouet vénérable comme elle. Avec son bonnet rond, son chignon formidable, sa brassière rouge, elle avait l'air de quelque fée Carabosse oubliée là depuis la chute des fées. Adolphe, s'élevant sur la pointe des pieds, admirait toutes les singularités de cette vieille, quand son ami le chasseur parut dans le fond de la salle avec trois ou quatre chiens bondissants autour de lui. Mme de Nebelstein appela une jeune servante pour servir le souper, et embrassa tendrement son fils, tout en se plaignant du laisser-aller des chiens. Le chasseur fit la sourde oreille à ces plaintes, il se coucha sur une vieille tapisserie, au beau milieu de la salle, et joua indolemment avec ses bêtes affolées. La jeune servante vint servir un lièvre rôti, une perdrix aux choux, une bouteille ensablée et des raisins jaunissants. A la vue de toutes ces choses, Adolphe, qui avait faim, malgré le trouble de son cœur, se détacha de la fenêtre en pensant que le château de Nebelstein n'était point un gîte à revenants. Il repassa devant le pavillon; la porte était toujours ouverte, il s'arrêta sur le seuil, mais bientôt les gémissements de la bise le chassèrent de là tout frissonnant de peur : l'esprit est faible quand le cœur est en scène. Il sortit du parc, et retourna à Hartz au milieu d'une troupe de fantômes qui se métamorphosaient en pierres, en buissons, en nuages, dès qu'il les voulait saisir.

IV.

Les jours suivants, il fit la même promenade, mais il passa en vain des heures d'angoisses à regarder la fenêtre du pavillon. La fenêtre déserte lui semblait triste comme un vieux cadre sans portrait. Son imagination, naguère si gaie et si fleurie, n'était plus qu'un sombre dédale, où sans cesse il se perdait au milieu des images lugubres. Il n'allait plus folâtrer avec l'agaçante cabaretière, il n'allait plus trinquer avec les buveurs; à peine s'il supportait les caresses de sa mère et le babil sémillant de ses petites sœurs : il vivait seul, toujours seul, si ce n'est avec les morts. La nuit il était poursuivi de rêves sinistres; une nuit, entre autres, il rêva qu'il passait devant le cimetière et que, suivant sa coutume, il jetait un regard sur la fosse de Marguerite. Il vit le fossoyeur qui allait se mettre à l'œuvre. Il alla à lui, et le regarda faire en lui parlant politique. Au bout d'une heure et demie, le lit du dernier mort était assez profond et assez bien fait. — A merveille, dit-il. Il alla prendre au jardin de sa mère une bêche et un hoyau; il revint dans le cimetière, et creusa la fosse de Marguerite avec une ardeur sauvage. La nuit était sombre; çà et là cependant la lune montrait sa corne enflammée au travers des nuages rapides. Il ne fut pas une heure sans toucher le cercueil, mais le couvercle résista longtemps à ses coups. Il était tout défaillant, et quand enfin le cercueil s'ouvrit, il crut qu'il allait y tomber pour l'éternité. Avant de regarder les restes de sa chère défunte, il leva les yeux au ciel comme pour demander à Dieu le pardon de cette profanation. S'étant penché au-dessus du cercueil, il jeta un regard ardent et effaré : il ne vit que l'ombre; il aventura sa main tremblante, il ne saisit que l'ombre. A cet instant suprême, la lune vint comme un rayon du ciel jusqu'au fond de la tombe; tout ébloui, il s'imagina voir l'âme de Marguerite, mais en même temps il s'aperçut que le cercueil était vide.

Après ces rêves horribles, il tombait en s'éveillant dans des rêveries tout aussi funèbres; il était poursuivi impitoyablement par la mort et son attirail.

Il voulut enfin tout savoir. Il partit un matin pour le château de Nebelstein, résolu de tout braver pour voir Marguerite ou celle qui avait son image. Ses doutes agitants ne pouvaient durer un jour de plus sans abattre son âme. Depuis le soir des funérailles, il avait pâli, il était ravagé au point qu'on disait à Hartz : « Quel est donc le diable qui le possède, ce n'est plus que son ombre qui passe. » Ce matin-là, tout en traversant le bois de l'Étang, il se remit, dans la solitude et le silence, à balancer dans son esprit tous ses doutes cruels. — « Est-elle morte? mais n'est-ce pas elle-même qui deux fois lui est apparue dans le parc du château? — Vit-on jamais deux figures pareilles animées du même sourire et du même regard? Pourquoi cette rencontre avec le chasseur le jour de l'enterrement? — Mais comment l'eût-il enlevée? — Était-elle morte ou vivante? — Ce vieux médecin, cette bière, ce *De profundis*, cette fosse lugubre, tout cela n'était-il que la mise en scène de quelque mystérieuse comédie? — A quoi bon cette comédie? On ne fait pas tant de façons aujourd'hui pour suivre son amant; il n'y a plus d'enlèvements, parce qu'on ne fait plus l'amour à cheval comme au beau temps de la chevalerie. Cependant cette jolie fille était étrange en tout; pour elle la vie devait se passer étrangement. » Adolphe en était là de ses rêveries nuageuses, quand il entendit sonner la cloche du hameau de Waldstein; la sonnerie était lente et triste comme pour un

enterrement. Il retourna avec plus d'ardeur à ses souvenirs des funérailles de Marguerite. — Oui, oui, dit-il tout d'un coup, il y a là un mystère que je finirai par dévoiler,

Il arrivait au bout du bois; il était à peine dix heures; le soleil, jusque-là caché par le brouillard d'automne, répandait depuis un instant une pure lumière dans la solitaire vallée; le vent d'est, s'élevant par bouffées capricieuses, dispersait les derniers lambeaux du brouillard. C'était une de ces mélancoliques et douces matinées d'octobre qui versent plus de charme peut-être dans l'âme des voyageurs que les fêtes brillantes du printemps; la nature avait un dernier sourire qui attristait, mais qui rappelait des jours meilleurs. Le souvenir du bonheur passé ne vaut-il pas mieux que le bonheur lui-même?

Mais je reviens à mon héros. Comme il allait atteindre l'avenue du château, il entendit tout d'un coup chanter un psaume dans la cour du château; au même instant il vit, par la grande porte ouverte à deux battants, un curé qui jetait de l'eau bénite à l'assistance, c'est-à-dire aux desservants de son église, aux enfants de chœur, à quelques serviteurs du château. Le convoi se mit en marche; alors Adolphe découvrit un cercüeil. — C'est sans doute la mère d'Édouard de Nebelstein, dit-il en se détournant un peu. Le convoi arriva bientôt dans l'avenue; en voyant la suite formée de quelques paysans, il pensa que ce devait être quelque serviteur du château; il se rapprocha de l'avenue et distingua une couronne sur le cercueil. — Mon Dieu! si c'était.....

On lui frappa sur l'épaule; il se retourna et vit Édouard en costume de chasse, qui suivait le convoi à distance. — Qui est-ce donc qui est mort au château?

— A propos, c'est la jeune filleule qui nous rappelait Marguerite. Elle est morte hier de je ne sais quelle fièvre.

En disant ces mots, le chasseur avait pâli.

— Morte! dit Adolphe avec un accent de désespoir. Je ne saurai donc rien! Il saisit la main du chasseur.

— De grâce, dites-moi toute la vérité : quelle est celle qu'on enterre aujourd'hui?

— Vous êtes fou, dit le chasseur plus pâle encore. Adieu, on m'attend sur la montagne pour chasser, revenez une autre fois.

Il s'éloigna sans dire un mot de plus, seulement au bout de l'avenue il murmura entre ses dents : *Il ne faut pas jouer avec la mort.*

Adolphe le suivit des yeux; le chasseur ne s'écarta guère du convoi; il penchait tristement la tête, il semblait accorder un regret à celle qui s'en allait pour jamais. Adolphe fut un peu distrait par une jeune servante qui l'effleura au passage; comme elle s'éloignait, il l'appela et la pria de lui dire ce que c'était que la filleule de Mme de Nebelstein, qu'on allait enterrer.

— Je n'en sais rien, dit la servante; il y a six mois qu'elle nous est venue de Paris ou d'ailleurs; elle vivait en sauvage au point que je ne l'ai presque jamais vue.

Là-dessus la servante partit pour rejoindre le convoi.

— Plus je vais, plus le mystère est sombre, dit Adolphe.

Le lendemain, sur le soir, il revint encore au château de Nebelstein. — Cette fois, disait-il avec colère, je tuerai le chasseur s'il ne me dit pas la vérité. — Il entra au château en homme résolu. Il traversa un vestibule et un salon sans rencontrer personne; enfin, dans une grande chambre à coucher, il vit deux vieilles femmes qui pleuraient. Il apprit bientôt de ces femmes qu'Édouard s'était tué la veille à la chasse, — par accident, s'empressa de dire sa mère.

V.

Adolphe ne put jamais dévoiler cet étrange mystère. Six mois durant, son cœur demeura dans la nuit de la tombe, son âme s'attacha au fantôme de Marguerite. Deux ans après, son maître en médecine l'appela à Munich, voulant faire sa fortune. Adolphe, après bien des luttes douloureuses, finit par quitter Hartz avec sa mère et sa plus jeune sœur; l'autre était mariée depuis peu dans le voisinage. Une fois à Munich, les distractions bruyantes, l'envie de faire fortune dans le monde et la science le détachèrent peu à peu de son lugubre amour. Il se maria à une jeune fille assez jolie et assez raisonnable qui le mit tout à fait sur un chemin prosaïque. A part quelques vagues échos, quelques souvenirs attiédis, il avait presque oublié Marguerite, quand un songe, digne de couronner cette singulière histoire, vint le frapper et le ramener à son fantôme.

Au milieu d'une nuit d'hiver, il entend tout d'un coup le bruit de pas funèbre de la mort ou du spectre; il regarde dans l'ombre, il voit apparaître une pâle figure traînant un linceul. — Marguerite! s'écria-t-il. — Oui, dit le spectre, je suis Marguerite, traînant partout les remords qui me possèdent; tu m'as aimée, je viens près de toi reposer mon cœur qui souffre même dans la mort. — De grâce, Marguerite, reprit Adolphe en prenant les mains glacées du fantôme; de grâce, dites-moi le secret qui tourmente ma vie : vous avez aimé Édouard de Nebelstein? — Oui, j'ai aimé Édouard de Nebelstein; mon père était ruiné; pour réparer sa fortune, il voulait me marier à un vieux cousin de la Flandre; il était parti pour cela. J'aimais Édouard, qui venait depuis trois mois presque tous les jours chasser autour de la ferme; hélas! le savez-vous, Édouard était marié; il ne pouvait m'épouser; d'ailleurs, son rang dans le monde l'en eût empêché : malgré tout je l'aimais. Dès que je fus seule, il voulut m'enlever; mais par là c'était jeter le déshonneur sur un pauvre homme qui n'avait plus que l'honneur pour lui. Misérable enfant que j'étais! j'ai joué la comédie de la mort, et la mort...

Adolphe s'éveilla à un cri de sa femme, tout effrayée des agitations du rêve.

Écrit en 1783.



THÉATRES.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE : *la Muette de Portici.* — Poultier. — *Robert le Diable.* — Début de M. Delahaye.



Un des événements les plus intéressants, sinon les plus curieux à l'Opéra, est le nouvel essai de Poultier dans un troisième opéra, celui de la *Muette de Portici*, où il a rempli le rôle de Masaniello. Ce rôle est peut-être celui où il a été le plus heureux, où il a paru enfin se sentir un peu à son aise. Il a, comme à son ordinaire, réussi là où la situation demandait du charme, de la douceur et de l'âme. Il est impossible de méconnaître un homme doué de beaucoup des qualités les plus précieuses du musicien. S'il manque encore de force et parfois d'énergie, il dit certains mots de sentiment avec l'art de l'artiste le plus consommé. Il doit, dit-on, aborder prochainement le rôle du comte Ory dans l'opéra de ce nom. Pour un artiste qui n'avait pas encore chanté, il y a deux ans, sa première note de solfége, c'est aller fort bien et même assez vite. Quatre rôles en quelques mois! Mais, pour certains ténors, c'est presque le répertoire d'une année.

Si nous devions en croire les présages, les ténors deviendraient plus abondants sur la place. Deux critiques ont naguère trouvé parmi leurs amis un étudiant en médecine qui avait meilleure envie de charmer les hommes que de les médicamenter. Peut-être lui ont-ils représenté que l'électricité musicale était un agent si puissant, qu'il pouvait, en certains cas, tenir lieu d'une thérapeutique tout entière. L'un d'eux surtout s'y connaissait doublement, et avait les raisons les meilleures pour soutenir cette thèse. M. Delahaye, qui était cet étudiant, et qui possède une belle voix de ténor, n'eut pas de peine à se laisser persuader, et nos deux confrères, après s'être chargés de son éducation artistique, l'ont mis, en quinze mois, à point de paraître sur la scène de l'Opéra. Que les directeurs de théâtre viennent dire maintenant que les critiques ne sont bons à rien! M. Delahaye a débuté par le rôle de *Robert le Diable*. Quoiqu'on ait pu juger tout de suite que ses moyens naturels et acquis étaient à la hauteur d'une pareille entreprise, l'émotion, plus grande encore que chez tout autre, dans un homme capable de bien apprécier le péril, a nui considérablement à cette première épreuve. M. Delahaye, que nous croyons capable de devenir un artiste distingué, n'a été que suffisant. C'est déjà beaucoup et d'un fort bon augure.

Nous aurons bientôt à ce théâtre le *Chevalier de Malte*, dont les répétitions donnent une opinion très-favorable.

THEATRE ITALIEN : Reprise du *Barbiere di Siviglia*. — Debut de Lablache fils.

Nous avons eu, la semaine dernière, quelques représentations excellentes dues à l'élan presque spontané des chanteurs italiens. Le fils de Lablache, dont on a vu, il y a quelques années, les débuts prématurés, a travaillé sérieusement et solidement pour détruire les préventions que ces essais avaient pu faire naître sur son avenir d'artiste. C'est aujourd'hui un grand et puissant jeune homme, à la mine fleurie, au sourire complaisant, dont la voix sort belle, ample, flatteuse et bien posée. Il n'y manque plus que du mordant. Comme il s'agit d'un bassiste, et que la sonorité augmente souvent chez les individus de cette catégorie jusqu'à trente ans et au delà, on peut espérer que, dans un lustre ou deux, Lablache fils pourra être un chanteur des plus distingués. Aujourd'hui, il dit d'une façon pure et nette le chant *spianato* et même tous les passages d'agilité qui se trouvent à découvert. Mais on l'entend un peu moins dans les ensembles de mouvement rapide. Sa méthode est excellente, comme on peut le croire. Il articule à la manière paternelle, et joue avec beaucoup d'aplomb et de bon sens. C'est donc dès à présent un sujet fort recommandable dans une troupe d'opéra italien. Lablache père a pris le rôle de Bartolo, dont il vient de faire une admirable création. C'est maintenant par ce rôle que la partition excite le plus l'attention et l'intérêt. La voix habile et l'immense talent du chanteur portent la lumière sur une foule de détails qui, jusqu'à présent, avaient été laissés dans l'ombre, et renouvellent ainsi la nature de l'effet. On peut penser quelles bonnes scènes de gaieté et de bouffonnerie ont été créées à cette occasion. Les autres artistes ont voulu se surpasser dans ces fêtes de famille qu'ils se sont données en public. Mario a fait preuve de progrès notable, surtout en fait de *brio* et d'agilité. Mlle Grisi avait voulu reprendre tout exprès le rôle de Rosina. On ne saurait croire jusqu'à quel point elle a réussi à retrouver la légèreté et l'espièglerie de ses premiers débuts. Qu'on se figure ces brillantes qualités soutenues par l'expérience de l'artiste consommée, et l'on n'aura qu'une faible idée de cette Rosina toute nouvelle.

Un M. Paglieri s'est fait entendre dans le rôle de Nemorino, de l'*Elisir d'Amore*. C'est un début qui restera tout à fait sans conséquence.

La *Jeunesse de Charles-Quint*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Mélesville et Duveyrier, musique de M. Montfort, a réussi cette semaine au théâtre Favart. L'espace nous manque pour en rendre compte dans ce numéro.

A. Specht.

PORTE-SAINT-MARTIN : *Jeannic le Breton.*

Ce drame, dont on faisait grand bruit à l'avance, et qu'on avait tambouriné si longtemps sur toutes les peaux d'âne de la réclame, ne tiendra pas les espérances qu'il avait fait conce-



Noce juive dans le Maroc

voir ; mais, quelle que soit sa fortune, on n'en doit pas moins féliciter les directeurs du théâtre de la Porte-Saint-Martin d'a-



voir ; mais, quelle que soit sa fortune, on n'en doit pas moins féliciter les directeurs du théâtre de la Porte-Saint-Martin d'avoir rouvert cette scène favorite des audacieux essors de la jeune école littéraire, aux études et aux tentatives dramatiques de ceux qui tiennent l'art pour quelque chose.

Nous sommes en 1798. Un chouan, un de ces braves compagnons de Stofflet, de Bonchamps, de Charette, Jeannic le Breton rentre, las de la guerre, sous son toit si longtemps déserté. Mais, pour lui, la lutte n'est pas finie avec son dernier coup de carabine. A peine arrivé, il se trouve entre un niais et un intrigant, le comte de Bréard et le chevalier de Mauriac, qui, en exaltant sa croyance politique, en lui parlant de périls à braver, de dangers à courir, en font... quoi? vous ne le devineriez jamais : un gérant responsable! Voilà donc notre chouan à Paris, signant, lui qui ne sait pas lire, du nom de Mauclerc, un journal chargé de diffamations, bourré jusqu'à la gueule de la mitraille de l'assassinat politique, de calomnies, de personnalités, d'insultes de tout genre. Le pauvre homme croit qu'on fait une guerre loyale sous son nom, et pas du tout, on attaque en bandits, on pille en flibustiers ; bientôt, et quand les dernières limites sont franchies, la colère et le mépris public retombent sur Jeannic. On l'arrête, on l'emprisonne, on lui jette les épithètes odieuses de lâche et de vil insulteur. Le pauvre chouan reconnaît alors qu'on l'a trompé ; qu'à l'abri de son nom et de son dévouement deux misérables, qui se sont fait acheter, se sont servis de lui comme d'un marchepied ; et quand, enfin, il sort de prison, il tue d'un coup d'épée l'instigateur de toutes ces lâchetés et de toutes ces bassesses, le chevalier de Mauriac.

Nous avons omis à dessein le personnage de Marie, la fille de Jeannic, qui est éprise d'un journaliste incorruptible et vertueux, du nom de Fabien. Ce dernier rôle a été joué avec beaucoup de convenance et de dignité par Clarence. Mme Klotz, qui représente la fille du chouan, a beaucoup d'intelligence, de zèle et de beauté. Quant à M. Bocage qui faisait sa rentrée au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans le rôle de Jeannic, nous nous expliquons difficilement la faveur dont il paraît jouir auprès d'une certaine partie du public ; sa voix est médiocrement sonore et agréable, son jeu est lourd. Il voudrait être naïf, et devient pesant ; en outre son costume, au premier acte, ressemble beaucoup à celui d'un marchand de pastilles du sérail. Sans doute il a eu de beaux moments ; il a dit certains mots avec une chaleur sympathique, mais en somme, son rôle l'écrase, ou il écrase son rôle. Il y a loin de Bocage à Frédéric-Lemaître ; mais, mon Dieu! Bocage, Frédéric, nos jeunes admirations, nos élans passionnés, comme tout cela a vieilli vite, et de compagnie ! On a nommé, comme auteur de la pièce, M. Eugène Bourgeois. Si *Jeannic* est effectivement de l'auteur qu'on a nommé, c'est presque un succès ; mais si la pièce est, comme on l'assure, de M. Alexandre Dumas, c'est presque un échec.



ALBUM DE L'ARTISTE.

La Noce juive

Nous avons eu souvent à faire notre profession de foi, à propos de M. Eugène Delacroix. Sans être les admirateurs exclusifs de telle ou de telle école, à la grande indignation des fanatiques en peinture, nous avons accueilli avec une égale sympathie les austères compositions de M. Ingres, aux contours si purs, aux lumières si sobrement ménagées, et les pages turbulentes de M. Delacroix. Nous ne sommes pas de ceux qui ont nié la couleur à l'un, le dessin à l'autre de ces maîtres. Nous savons qu'il est des lois secrètes auxquelles ont obéi, comme malgré eux, les grands artistes de tous les temps, et qu'il est injuste de jeter à la face des hommes les qualités qu'ils n'ont pas, au détriment de celles qu'ils possèdent. Aujourd'hui, et nous aimons à croire que nous n'avons pas été complétement étrangers à ce résultat, l'opinion est à peu près unanime sur M. Delacroix. S'il compte encore parmi ses amis des sectaires furieux, il ne rencontre guère, parmi ses adversaires en peinture, que des juges qui condamnent sa manière en admirant son talent. Nous croyons que le tableau de *la Noce juive*, dont nous donnons aujourd'hui la gravure, aura contribué plus que tout autre à concilier à M. Eugène Delacroix ses détracteurs les plus passionnés. Ce tableau avait une telle magie d'effet, la lumière était si habilement distribuée, les plans, les personnages même, avaient été traités avec une telle supériorité, qu'il était impossible, même aux plus rebelles, de ne se point laisser séduire Nous avons vu un vieux peintre, nourri dans les préjugés les plus étroits et les plus invincibles, confesser que c'était une chose merveilleuse que la façon dont l'air et le jour pénétraient dans cette petite toile. Le grand talent de M. Delacroix, son grand but, c'est d'arriver à la plus haute poésie en passant par la plus épaisse réalité.

Loin de lui ces beautés de convention, ces agencements tout faits, ces types qui traînent dans tous les cartons des écoliers et qui surchargent toutes les tables des maîtres de dessin. Ce dont il se préoccupe avant tout, c'est la vie, le mouvement, la liberté humaine. Quand il atteint ces grands effets, peu lui importent les détails. Bien que M. Delacroix ne soit pas un improvisateur en peinture, tant s'en faut, nous tenons pour assuré qu'un homme chez qui la réflexion porte sur l'ensemble bien plutôt que sur les détails, n'a qu'une médiocre estime pour les polisseurs et les peintres patients des chaudrons et des carottes ; nous parlons des modernes, bien entendu, et nous avouons que nous ne pouvons l'en blâmer. Il y a, à notre sens,

mille fois plus de vérité, plus de réalité, plus d'exactitude matérielle dans la *Noce juive* dont nous nous occupons, que dans tous les portraits présents, passés et futurs de M. Hornung, par exemple. Cela est tout simple pour les artistes sans doute, mais à part ceux-là, nous croyons que cela étonnerait bien du monde. Nous ne saurions terminer cette esquisse critique sur M. Delacroix, sans donner au graveur, M. Vacquez, des éloges mérités pour la manière intelligente et habile dont il a rendu cette toile lumineuse de la *Noce juive*, où la difficulté était d'autant plus grande, que le goût et le sentiment du graveur étaient en jeu bien plutôt que son talent d'exécution.

BIBLIOGRAPHIE.

Bulletin du Comité historique des Arts et Monuments.



Le comité historique des arts et monuments vient de publier le compte rendu de ses travaux pendant la session de 1840-1841 ; il en résulte en termes clairs que le noble zèle qui animait MM. les membres résidents et les correspondants nationaux et étrangers de ce comité n'a pas été employé en pure perte et ne s'est nullement assoupi, comme on va le voir. De nouvelles mesures administratives sont venues compléter l'efficacité, étendre l'importance de cette fondation à laquelle viennent aboutir les renseignements les plus positifs sur l'état des monuments que possède notre pays. Cette surveillance active ne laissera plus rien à désirer lorsqu'elle s'appuiera sur le concours des évêques, des préfets, des sous-préfets et des maires. Dès à présent, elle est le centre commun auquel se rallient tous les archéologues qui ne font pas un honteux trafic de leur science ; elle complète, avec le ministère de l'intérieur qui est chargé d'allouer les sommes nécessaires aux restaurations, le système conservateur sous la protection duquel sont placés nos édifices nationaux et tous les monuments curieux de notre histoire. Il est donc à désirer qu'une grande harmonie règne entre le comité historique et le ministère de l'intérieur ; que ce dernier ait la plus grande confiance dans les documents qui lui sont transmis, dans les demandes de secours qui lui sont faites par des hommes aussi instruits, aussi désintéressés que les honorables archéologues qui se réunissent sous la présidence de M. le comte de Gasparin ; qu'on ne voie pas se poser en rivales l'une de l'autre deux institutions qui doivent concourir au même but. D'un autre côté, il faudrait que les communes contribuassent davantage à l'entretien de leurs édifices, sinon à leur complète restauration, et qu'on eût des données plus certaines sur l'état de leurs finances qu'elles dépeignent toujours comme très-arriéré. S'il en était ainsi, le comité compromettrait moins souvent son crédit auprès du ministère de l'intérieur. Mais nous ne devons pas nous arrêter trop longtemps sur ces considérations administratives ; le bulletin des séances du comité historique nous révèle assez d'autres faits d'une haute importance, assez d'autres travaux dignes du plus grand intérêt et qui se rattachent immédiatement à l'art et à l'histoire. Nous citerons de remarquables notices sur le château de la Mothe-Saint-Héraye, sur l'église et les environs de Saint-Nectaire, par M. l'abbé Crozet ; sur l'église de Limours et le château de Montfort-l'Amaury, par M. Robert ; sur divers monuments des départements de la Corrèze, de la Creuse et de la Haute-Vienne, par M. Texier. A propos de la description des fresques de Saint-Savin, près Poitiers, copiées avec une exactitude si grande, pour le dessin et la couleur, par M. Gérard-Séguin, nous nous sommes demandé si c'étaient bien des peintures à fresque, dans le sens qu'on doit donner à ce mot, ou simplement des peintures murales exécutées à la détrempe. Il serait convenable, nous le croyons, d'introduire dans le questionnaire une note à ce sujet, et de décrire les différents procédés de peinture dont on faisait usage autrefois. Dans le cas de restauration, cette connaissance est indispensable. — Le conseil municipal de Toulouse avait conçu le projet de reconstruire sur un nouveau plan le Capitole. On détruisait de fond en comble les plus intéressantes parties de cet édifice. Une lettre de M. de Guilhermy a mis le comité au courant de ce qui se passait à Toulouse, et il n'a plus été question de ce malencontreux projet pour l'exécution duquel on avait ouvert déjà un concours. A ces diverses communications sont jointes de judicieuses observations, d'ingénieux rapprochements, des débats contradictoires auxquels prennent part MM. Lenormant, Delécluze, Didron, Mérimée, Dusommerard, de Laborde, Leprévost, Lenoir, etc.

M. Leprévost a pris, dans une des dernières séances, l'engagement de continuer les instructions qu'il a déjà rédigées sur l'architecture religieuse du onzième au seizième siècle. M. Vitet se réserve les constructions civiles ; M. Mérimée, la partie militaire de l'archéologie française ; M. Didron, par les publications qu'il prépare, jettera un nouveau jour sur l'iconographie religieuse du Moyen-Age, qu'il interprète avec une rare sagacité.

Tels sont les travaux dignes d'éloges par lesquels se recommande le comité historique des arts et monuments, qui va reprendre ses séances dans le courant de ce mois.



DE LA PROCHAINE ÉLÉVATION

De MM Paul Delaroche, Ingres et Horace Vernet

A LA PAIRIE.



Un bruit s'est répandu, dont nous ignorons l'origine et la valeur, que pour remplir les vides occasionnés par la mort sur les bancs de la pairie, le ministère allait grossir de quinze ou dix-huit nouveaux noms la liste des membres de la chambre haute, et que dans la promotion seraient compris trois artistes éminents et qui ont noblement gagné leurs éperons dans le grand champ clos de l'art. On a même prétendu que l'ordonnance *ad hoc* avait déjà été présentée à la signature royale et qu'elle paraîtrait au *Moniteur* aussitôt après l'ouverture de la session législative. Nous ne savons s'il faut ajouter une foi entière à ces rumeurs de coulisses que l'événement est venu plus d'une fois démentir. Tout en ne doutant pas de la bonne volonté de MM. Guizot, Duchâtel et Villemain, qui ont dignement prouvé, et à diverses reprises, toute leur sollicitude éclairée pour les intérêts de l'intelligence, nous avons à nous prémunir contre les exigences politiques dont le gouvernement est si souvent obsédé, et nous devons, avant d'adresser nos félicitations sincères aux dépositaires du pouvoir, attendre prudemment que l'organe officiel ait parlé, car en ce monde constitutionnel rien n'est plus hasardeux que les prophéties, rien n'est moins sûr que la similitude de la pensée de la veille et de celle du lendemain. Toutefois il ne nous est pas interdit de tirer avantage d'une prédiction qui, ne fût-elle basée sur aucune probabilité affirmative, accuserait au moins une certaine préoccupation dans les esprits, et qui, si elle se réalisait, pourrait avoir d'importants résultats pour l'avenir de l'art. Nous nous demandions la semaine dernière, dans ce journal, le pourquoi de cet affligeant marasme qui paralyse de nos jours tout développement artistique, et nous en indiquions en quelques mots le remède; nous disions que l'artiste, pris par la main, élevé au pouvoir, admis dans les conseils du prince, aurait émis des pensées hardies et généreuses, et tracé la glorieuse route qui nous reste à ouvrir aux hommes consciencieux; nous nous indignions avec raison de ce singulier rôle de lépreux et de paria que l'opinion lui impose, quant à tout ce qui touche aux choses positives de la vie; nous faisions un chaleureux appel à ceux qui dirigent les destinées de notre pays, et nous les invitions à faciliter aux hommes d'art, dont le seul lot a été jusqu'ici de nous procurer quelques jouissances frivoles, les moyens d'agrandir leur carrière, de mettre à profit leurs belles facultés, et de conquérir de grandes et honorables positions.

Telle serait en effet la plus heureuse solution du problème, et chacun de nous applaudirait à cette généreuse manière de féconder le génie et de récompenser ses immortelles œuvres; il ne s'élèverait pas une seule voix contre cette admission méritée au partage des honneurs que la société rend à ses plus illustres représentants. Que le gouvernement encourage matériellement les artistes par de riches commandes; que l'on donne cent mille francs à l'un pour un plafond, cinquante mille francs à l'autre pour les peintures d'une frise; que dans les monuments publics, au lieu d'appeler plusieurs hommes de talents et de styles divers pour la décoration intérieure, on confie l'exécution de tout un vaste ensemble à un seul maître, dont le regard vigilant surveillera les travaux de ses élèves et pourvoira aux nécessités de l'harmonie; que l'on invite M. Ingres, en vertu de sa légitime renommée, aux brillantes fêtes de Compiègne; que MM. Ingres, Delacroix, Delaroche, etc., figurent aux concerts du duc d'Orléans, au milieu des ministres, des diplomates, des généraux, de tous les hommes éminents des chambres et du pays; que tous les sourires soient pour eux, et tous les éloges pour leurs belles compositions; que Sa Majesté, si désireuse de contribuer à la propagation des Beaux-Arts et de faire rejaillir leur éclat pacifique sur son règne orageux, les admette, familièrement en quelque sorte, à sa table, et les laisse pénétrer dans l'intimité de sa vie privée, rien de mieux, mais il est une dernière faveur plus réelle et plus efficace que toutes ces distinctions stériles, qui en définitive parquent les artistes en dehors de l'existence commune et du labeur politique et social; c'est l'accès aux fonctions publiques.



On a souvent, et longtemps et fort injustement crié contre les prétentions des poëtes; on a accueilli avec une espèce de dédain l'élection de M. de Lamartine; on s'égayait par avance sur les improvisations humanitaires du chantre des *Méditations* et des *Harmonies;* ce qui ne l'a pas empêché de devenir un homme d'une haute valeur et de commander à son tour l'attention religieuse de la chambre élective. Ce n'est pas que nous contestions la sagesse du proverbe qui veut que chacun reste modestement dans sa sphère, et nous n'avons jamais guère

compris que comme une exagération calculée le mot de Napoléon sur Pierre Corneille ; car, si l'auteur du *Cid* était incontestablement un grand poëte, il eût pu faire un fort mauvais ministre et tromper un espoir irréfléchi ; mais encore faut-il que tout proverbe ait ses bornes raisonnables, et puisqu'il est convenu que la chambre des pairs est le refuge naturel de toutes les illustrations nationales, il n'est pas de motif sérieux qui puisse en faire exclure les artistes les plus considérables et les plus aimés du public. Si Napoléon (en admettant la possibilité du synchronisme) eût commencé par créer Corneille sénateur, et que le poëte eût montré dans ce poste législatif toutes les qualités d'un véritable homme d'État, la phrase admirative de l'Empereur aurait eu une tout autre signification, et chacun alors se fût empressé d'accepter la glorification d'un de nos plus grands génies littéraires. A tout prendre, il est des hommes de lettres, et nous n'avons pas besoin de les nommer, qui tiennent aussi bien leur place à la chambre des pairs que tel général renommé, ou tel industriel célèbre. Pourquoi en serait-il autrement de ceux qui ont justement acquis une grande popularité dans les différentes branches de l'art? Oserons-nous dire, après tant d'autres, que Rubens fut ambassadeur, et qu'il sut justifier la confiance du souverain dont il représentait les intérêts?

Ce serait donc avec une satisfaction entière et sans arrière-pensée que nous verrions MM. Ingres, Horace Vernet et Paul Delaroche siéger sur les bancs du Luxembourg, non loin de MM. Étienne, de Kératry, Cousin, Villemain et Viennet, qui furent simplement des hommes de lettres avant d'être des pairs de France. Les preuves de ces trois artistes sont faites ; leurs titres sont en règle, et M. Delaroche vient de compléter dignement les siens. Les réflexions impartiales que nous suggéra, il y a quelques mois, le bruit de la promotion isolée de M. Horace Vernet, ne fait nullement obstacle à notre cordial acquiescement d'aujourd'hui, car ce qui aurait eu, sans le nom de M. Ingres, l'apparence fâcheuse d'un passe-droit, ne serait plus, avec le correctif obligé, qu'une distinction des plus légitimes. Peut-être les élus de la peinture n'auraient-ils pas dès l'abord toute l'habitude voulue pour les questions spéciales, mais leur vive intelligence aiderait à accélérer leur éducation politique ; on se fait vite en si bonne compagnie, de nombreux exemples sont là pour l'attester. En vérité, ce serait pour les arts une magnifique perspective, et la plus chaleureuse des émulations naîtrait du désir d'obtenir ce bâton de maréchal.



L'ÉGLISE DE LA MADELEINE.

LES PORTES DE BRONZE ET LES STATUES DU PÉRISTYLE.



A l'aspect de la porte gigantesque par laquelle on pénètre dans l'intérieur de l'église de la Madeleine, on se demande tout d'abord pourquoi cette immense ouverture béante, pourquoi cet imposte élevé à plus de trente pieds de hauteur, pourquoi ces jambages séparés de quinze pieds tout au moins, pourquoi les proportions colossales de ce portail démesuré. Or, cette question soulève un des problèmes les plus importants de l'art de bâtir, à savoir, la détermination des proportions normales d'une porte d'entrée relativement à celles de l'édifice dont elle fait partie, comme aussi relativement au service auquel elle est destinée.

Si nous avions voulu seulement nous rendre compte des raisons qui ont déterminé M. Vignon à donner un pareil développement à la porte de son temple de la Gloire, la réponse était assez simple : c'est que l'architecte n'ayant voulu que reproduire sur une échelle plus élevée les proportions habituelles des temples antiques, a développé les formes de cette porte comme celles de toutes les autres parties de l'édifice, autant qu'il était nécessaire pour arriver au rapport que lui fournissait l'observation des monuments de l'antiquité. Cela est assez simple, comme on peut voir, mais évidemment toute la question n'est pas là. En effet, il est d'une bien autre importance d'examiner jusqu'à quel point il était convenable de donner une telle porte à un tel monument.

Pour peu que nos lecteurs aient suivi avec quelque attention la série d'articles que nous avons publiés sur l'église de la Madeleine, ils doivent encore avoir présente à la pensée la démonstration que nous leur avons donnée de ce principe, si peu compris par les architectes modernes, qu'il ne suffit pas d'agrandir proportionnellement toutes les parties d'un chef-d'œuvre pour obtenir une œuvre d'un mérite égal sur une échelle plus élevée; en effet, chaque partie fonctionne dans l'ensemble à un titre différent, et les rapports essentiels de







chacune des parties aussi bien que le degré de leur importance relative, changent suivant que les proportions du monument varient. Ainsi, sans avoir besoin de rentrer dans la discussion générale, nous sommes en droit de conclure que même en admettant comme principe d'art l'imitation absolue des chefs-d'œuvre de l'antiquité, M. Vignon n'était pas autorisé à donner à la porte d'entrée de son édifice un développement aussi prodigieux.

Cherchons maintenant à quelles dimensions il devait raisonnablement s'arrêter. Nous allons y arriver tout naturellement par l'application des principes les plus élémentaires de l'art de bâtir. En bonne architecture les proportions de chaque partie d'un monument sont fixées d'une façon absolue par l'usage auquel elle est destinée. Or, la destination essentielle d'une porte est de donner libre accès à ceux qui doivent entrer dans un édifice, et issue facile à ceux qui veulent en sortir. Ainsi, la largeur d'une porte est déterminée par le nombre des personnes qui peuvent avoir à la franchir dans un temps donné; sa hauteur par l'élévation des objets qui peuvent être portés du dehors au dedans et du dedans au dehors pour les besoins du service auquel le monument est consacré. Aussi longtemps que les dais, les croix et les bannières portés processionnellement dans les cérémonies religieuses n'auront pas plus de douze pieds de hauteur, on ne nous fera jamais admettre que la porte d'une église doive en avoir plus de quinze pour satisfaire à toutes les nécessités et à toutes les convenances de sa destination. Nous arriverions facilement par un raisonnement analogue à la détermination de la largeur nécessaire pour l'écoulement de la foule qui pourra être contenue dans le vaisseau de l'édifice, largeur qu'il sera loisible à l'architecte de distribuer en autant d'ouvertures qu'il jugera convenable pour la commodité du service et le caractère de son monument.

On doit comprendre maintenant que la porte de la Madeleine, telle que l'a faite M. Vignon, soit tout ce qu'il était possible d'imaginer de plus contraire aux règles de la véritable architecture. Mais laissons en paix les morts, maintenant que nous en avons dit assez pour l'édification des vivants.

Et puis nous sommes presque tentés de lui pardonner cette erreur, toute grave qu'elle puisse être, lorsque nous venons à considérer qu'elle a fourni à M. de Triqueti l'occasion de réaliser une œuvre véritablement recommandable, et qui eût notablement perdu à être exécutée dans des proportions plus restreintes.

M. de Triqueti, chargé de l'exécution des bas-reliefs en bronze qui décorent la porte de la Madeleine, a accompli cette tâche difficile avec une habileté particulièrement remarquable. Il a figuré dans ces bas-reliefs les préceptes du Décalogue par des faits tirés de l'histoire juive, qui se rapportent à la transgression des dix commandements, et à la punition qui s'en est suivie, en sorte que l'enseignement religieux commence ici avant même que l'on ait franchi le seuil de l'église.

Les deux premiers commandements occupent toute la largeur de l'imposte. Moïse, au centre, présente les tables de la loi dans une attitude imposante et toute pénétrée de la divine inspiration, d'un côté les Hébreux prosternés adorent Jéhova, de l'autre un blasphémateur est lapidé par le peuple. Ainsi sont figurés les deux premiers préceptes : *Tu n'auras pas d'autre dieu que moi : Tu ne prendras point mon nom en témoignage.*

Ensuite viennent les troisième, quatrième, cinquième et sixième commandements sur le battant de gauche : *Tu sanctifieras le jour du sabbat;* c'est le repos de Dieu après la création et l'adoration de tous les êtres créés. La composition toute fantastique dans laquelle cette vaste scène est représentée, ne manque ni de puissance ni d'originalité; peut-être pourrait-on reprocher à M. de Triqueti un peu de confusion dans les masses et quelque papillottement dans les détails : mais le moyen de reproduire toute la création sur un panneau de cette dimension sans tomber dans la confusion des masses et l'encombrement des détails? Les compositions qui ont rapport aux quatrième et cinquième commandements : *Honore ton père et ta mère,* Noé maudissant son fils Cham qui l'a insulté pendant son sommeil, et la mort d'Abel : *Tu ne tueras point,* ne sont pas non plus absolument irréprochables. L'ange qui domine la famille de Noé n'est pas très-heureusement disposé, et la représentation de la mort d'Abel, ou plutôt de la désolation qui en fut la suite, est rendue d'une façon un peu maniérée; il y a de l'exagération dans le mouvement et dans l'expression de plusieurs des personnages : Ève n'est pas assez élégante, Adam pas assez grave. On reconnaît bien que M. de Triqueti a été plus préoccupé de l'effet général de tout l'ensemble que de chaque sujet en particulier, et nous ne saurions l'en blâmer, car c'est la manière de faire de tous les artistes qui ont laissé des ouvrages d'une grande valeur et d'une grande réputation. Mais tout en applaudissant à ce parti pris, nous aurions souhaité plus de recherche dans l'exécution de certains détails.



Au reste, ceux-là même des bas-reliefs que nous n'approuvons pas complétement, sont noblement compris et énergiquement rendus; ils sont l'œuvre d'un homme qui a profondément réfléchi sur son art et qui est encore un artiste puissant même dans les parties les plus imparfaites de son œuvre.

Dans la composition relative au sixième commandement, dernier bas-relief de la porte de gauche, M. de Triqueti s'est élevé à une hauteur qu'il n'avait atteinte, que nous sachions, dans aucun de ses ouvrages antérieurs. *Tu ne commettras point d'adultère,* dit le Décalogue, et voici le prophète Nathan qui vient annoncer au roi David la punition de son adultère et la trahison qui en a été la suite. « Deux hommes, dit l'envoyé de Dieu, habitaient une même ville, l'un pauvre et l'autre riche; le riche avait des brebis et des bœufs en très-grand nombre; le pauvre n'avait qu'une seule petite brebis qu'il avait achetée et nourrie, et qui avait grandi dans sa maison au milieu de ses enfants; elle mangeait de son pain, buvait dans sa coupe et dormait sur son sein; c'était de tout point comme si elle eût été sa fille. Mais un étranger ayant visité l'homme riche, celui-ci, pour épargner ses troupeaux, s'empara de la brebis du pauvre et la servit à son hôte. — Comme Dieu est vivant, s'écria David pénétré d'indignation, cet homme est un enfant de la mort. — Vous êtes cet homme, répondit le prophète : *tu es ille vir,* » et il fait passer sous les yeux du roi tous les détails de l'infernale machination au moyen de laquelle, plus inique cent fois que l'homme riche, il a fait périr Urie pour conserver

la paisible possession de son épouse. L'indignation du prophète éclate, et il signifie au roi que la colère de Dieu va s'appesantir sur sa tête et sur celles de ses sujets.

C'était là, comme on peut voir, un sujet très-difficile à exécuter en bas-relief, mais M. de Triqueti s'est tiré avec un rare bonheur des difficultés qu'il présentait.

David et Bethsabée reposaient sur le lit adultère, lorsque la voix terrible du prophète est venue éveiller les remords de leur conscience. L'envoyé de Dieu est admirable d'autorité et d'indignation ; Bethsabée est ravissante d'émotion ; elle courbe la tête sous le poids de la confusion et du repentir. Le roi lui-même est profondément ému ; on le voit subjugué par l'ascendant irrésistible des paroles de Nathan. Enfin, pour compléter la composition, le sculpteur a représenté dans un médaillon placé dans le fond de l'appartement, la parabole que le livre des Rois met dans la bouche du prophète.

Ce bas-relief est incontestablement le plus remarquable de tous ceux qui décorent les portes de la Madeleine. L'exécution en est vigoureuse comme la composition, et comme elle originale et profondément sentie ; c'est une de ces œuvres puissantes qui suffiraient pour manifester toute une intelligence d'artiste.

Les quatre derniers commandements sont représentés sur le battant de droite ; sur le premier panneau, — nous commençons toujours par en haut, — Josaïe punit le vol d'Acham après la prise de Jéricho ; c'est la sanction du précepte : *Tu ne déroberas point.* Le Jugement de Suzanne et la Punition des Vieillards rappellent le huitième commandement : *Tu ne diras point de faux témoignages.* Le premier de ces deux bas-reliefs, sans être aussi éminent que celui qui a rapport au sixième commandement, ne manque pas cependant de qualités recommandables ; mais le rôle de tous les personnages n'est pas assez nettement indiqué, on ne comprend pas bien l'action des juges non plus que celle du petit Daniel qui, les mains élevées vers le ciel, doit rendre grâce à Dieu dans l'intention du sculpteur, et qui pourtant semble, dans le bas-relief, être retenu malgré lui par l'un des hommes assis derrière lui, et lutter pour se dégager d'entre ses mains.

Dieu reprochant à Abimelec le rapt de Sara est, à peu de chose près, aussi remarquable que l'avertissement de Nathan au roi David ; les personnages sont admirablement disposés, et il semble qu'on va entendre sortir de la bouche divine ce neuvième précepte de la loi de Moïse : *Tu ne convoiteras point la femme de ton prochain.*

Enfin toute cette série finit par une histoire dramatique jusqu'à l'horrible : *Tu ne convoiteras point le bien de ton prochain*, dit le Décalogue. Or, Achab et Jézabel ont convoité la vigne de Naboth, ils lui ont proposé de l'acheter à prix d'or, mais le pauvre homme ne voulut jamais consentir à se défaire de l'héritage de ses pères ; et comme la confiscation pour cause d'utilité publique ou privée n'était pas encore inventée à cette époque, ils s'en sont emparés sans autre forme de procès ; puis, pour fermer la bouche au malheureux dépossédé, ils n'ont rien trouvé de mieux que de le faire lapider et manger par les chiens. Mais Dieu a vu le crime, et il a préparé la punition. Voici qu'Élie, son prophète, s'est levé par son ordre ; il est venu trouver le roi et la reine d'Israël, et il leur a dit : « Vous avez tué pour posséder ; hé bien ! voici la parole du Seigneur : dans le même lieu où les chiens ont léché le sang de Naboth, ils lécheront aussi votre sang. »

Malheureusement cette dernière composition n'est pas tout à fait aussi bien disposée que les précédentes ; le groupe d'Achab et de Jézabel n'est pas très-heureux, et le prophète manque d'élévation et de dignité. Pourquoi faut-il que nous ayons le regret de terminer par une critique l'examen d'une œuvre aussi éminente ? pourquoi faut-il que ce malheureux bas-relief se trouve placé le dernier de tous et le plus à portée du regard ? Au reste M. de Triqueti peut se consoler de l'imperfection de celui-ci en songeant au mérite supérieur de la plupart des autres, et puis, toute défectueuse que puisse être telle ou telle partie de ce travail, on y sent toujours la main d'un habile artiste qui peut se tromper, mais dont les erreurs sont énergiques et ne laissent pas d'avoir un haut intérêt.

Nous ne pouvons abandonner ce beau travail de bronze sans rendre justice au talent de l'habile fondeur qui a réalisé en métal les compositions du sculpteur. Pour apprécier convenablement l'importance et les difficultés d'une pareille œuvre, il faudrait connaître toute la série de complications par lesquelles la métallurgie a passé pour arriver au point où elle se trouve aujourd'hui, et exposer les procédés généralement admis dans la pratique. L'exposition de ces faits ne rentre ni dans le cadre de cet article, ni dans celui de notre journal, et nous renverrons ceux de nos lecteurs qui désireraient des renseignements complets sur cette matière au beau travail que M. César Daly a publié sur ce sujet dans la *Revue de l'Architecture* qu'il dirige avec tant d'intelligence. Cependant nous n'irons pas plus avant sans avoir rendu complète justice à la perfection extraordinaire avec laquelle M. L. Richard a fondu toutes ces pièces : perfection telle que le travail du sculpteur a été reproduit avec la plus miraculeuse exactitude, car le ciseau n'a rien eu à réparer dans ces bas-reliefs si délicats, et c'est la première fois peut-être que cela arrive dans un ouvrage de cette importance.

Il nous reste maintenant à parcourir le péristyle et à rendre compte de chacune des statues qui remplissent les niches assez peu élégantes qui le décorent. C'est une tâche pénible et fastidieuse, devant laquelle nous avons reculé jusqu'au dernier moment, car la plupart de ces figures sont tellement médiocres, que nous ne savons véritablement comment nous y prendre pour parler de tout cela en termes honnêtes.

Les deux figures de la façade principale, Saint Philippe et Saint Louis, par M. Nanteuil, méritent à peine un regard de la critique ; elles sont lourdes, informes, sans dignité et sans grandeur, telles, en un mot, qu'on devrait plutôt se reposer tout le reste de sa vie que de s'exposer à rien produire de semblable, quand on a l'honneur d'être membre de l'Institut.

En parcourant la façade de gauche nous apercevons d'abord un Ange Gabriel assez fade, par M. Duret ; puis un Saint Bernard fort bien compris par M. Husson ; une Sainte Thérèse, par M. Feuchère, élégante figure de femme, quoique un peu lourde et un peu empâtée. Le Saint Hilaire, de M. Huguenin, qui vient ensuite, n'est pas sans mérite, non plus que la Sainte Cécile de M. Dumont ; nous voudrions en dire autant du Saint Irénée de

M. Gourdel, de la Sainte Adélaïde de M. Bosio neveu, et du Saint François de Sales de M. Molchnet; la Sainte Hélène de M. Mercier est commune et mal drapée; Saint Martin de Tours, par M. Grévenich, est plus médiocre encore; Sainte Agathe, par M. Dantan jeune, est pesante et hébétée; Saint Grégoire, par M. Thérasse, est absurde; c'est de la sculpture qui n'a pas de nom. M. Duseigneur a placé dans l'avant-dernière niche une Sainte Agnès qui n'est pas sans mérite, bien que nous ne sachions pas approuver cette recherche des formes gothiques dans une figure destinée à un monument d'un caractère greco-romain. Enfin cette première série est terminée par un Saint Raphaël, de M. Dantan, gracieux angelet, coquet et maniéré comme un petit abbé de l'ancien régime; qui, malgré son afféterie, est peut-être encore la meilleure figure de tout ce côté du monument.

Sur le côté gauche de l'édifice, à partir de la façade principale, voici un Saint Michel, par M. Raggi, lourde et massive sculpture; un Saint Denis, par M. Debay fils, remarquablement supérieur; puis une Sainte Anne, par M. Desbœufs, qui est bien tout ce que l'on peut voir de plus misérable. Le Saint Charles Borromée de M. Jouffroy est une des meilleures figures de cet ensemble, et pourtant nous dirons franchement à M. Jouffroy qu'elle n'est pas digne de son talent ordinaire. La Sainte Élisabeth de M. Caillouette a une expression boudeuse qui n'aurait pas dû trouver place en pareille occasion. La physionomie du Saint Ferdinand de M. Jalay est par trop bonasse. M. Valcher n'a pas terminé sa Sainte Christine et il a aussi bien fait, si elle doit ressembler à la plupart des figures au milieu desquelles elle doit se trouver placée. La statue de Saint Jérôme, par M. Lanno, est mieux étudiée que le plus grand nombre, cependant elle n'est pas complétement irréprochable; celle de Sainte Jeanne de Valois, par M. Arthur Guillot, est encore supérieure, mais nous aurions désiré plus d'énergie dans l'accentuation des formes. M. Maindron a fait une charge ridicule de Saint Grégoire le Grand; ses yeux caves et ses sourcils en lame de couteau dépassent toutes les limites du possible. La Sainte Geneviève de M. Debay père est d'une douceur angélique et d'une simplicité très-édifiante. Le Saint Jean-Chrysostome de M. Gechter manque de distinction, de même que la Sainte Marguerite d'Ecosse de M. Caunois; enfin l'Ange Gardien de M. Bra, malgré ses draperies prétentieuses et ses paupières humanitaires, n'est qu'une pauvreté démesurément ambitieuse.

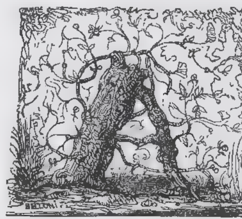
Deux des niches de la façade donnant sur la rue Tronchet ne sont pas encore remplies; les deux autres sont occupées par un Saint Matthieu fort mesquin, de M. Desprez, et un Saint Jean assez louable, de M. Lemaire.

Arrêtons-nous maintenant, car nous nous laisserions peut-être entraîner au delà des limites que nous nous sommes prescrites dans l'expression du blâme énergique que mériteraient le plus grand nombre de ces statues, si médiocres pour la plupart, qu'elles ne sont pas dignes d'une attention sérieuse. C'est pitoyable d'être obligé de formuler une opinion sur quelques-unes de ces figures, et nous en sommes à nous demander comment des artistes qui se respectent ont pu signer de leur nom de pareilles œuvres destinées à un monument public, ou comment le gouvernement a pu confier de pareils travaux à des artistes qui ne se respectent pas. Mais en voilà assez pour aujourd'hui sur ce sujet, nous y reviendrons dans un dernier article qui formera la conclusion de tout ce que nous avons dit au sujet de ce monument.

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Naples.

Musée degli Studj.



Après avoir fait à l'École napolitaine l'honneur fort naturel de la nommer avant les autres, nous pouvons reprendre notre ordre accoutumé, les Florentins et les Lombards, les Parmésans, les Romains, les Vénitiens, les Bolonais, les étrangers.

Le Musée *degli Studj*, qui a plusieurs productions de l'époque intermédiaire entre les Grecs et les Italiens, est riche également en ouvrages des premiers temps de la Renaissance. On appelle, à Naples, ceux dont les auteurs sont inconnus ou incertains, *antica scuola fiorentina*, ou *prima maniera fiorentina;* cela veut dire qu'ils appartiennent aux écoles de Giotto et de Masaccio. Beaucoup d'autres portent des noms connus et authentiques. Il y a, par exemple, un *Moine carmélite*, de Simon Memmi, né à Sienne, cette ville qui fut longtemps rivale de Florence dans les arts comme dans les armes; une *Déposition de croix*, de cet Andrea del Castagno, duquel nous regrettions de ne trouver nul ouvrage dans la galerie *degl' Uffizj*, et trois ou quatre tableaux assez importants de Ghirlandajo. Ce maître de Michel-Ange nous amène à la grande époque de l'art florentin. On montre, comme étant de son illustre élève, un carton, ou esquisse dessinée, qui représente *Trois Guerriers*. Mais l'authenticité de cette esquisse est fort contestée, aussi bien que celle de deux cartons attribués à Raphaël, dont l'un serait la première idée d'une *Sainte Famille*, que nous trouverons bientôt dans la salle des chefs-d'œuvre, et l'autre un *Moïse* en berger. Laissons la question à débattre aux juges compétents, s'il s'en trouve sur cette matière, et revenons aux tableaux incontestables.

Le premier rang, parmi les Florentins, appartient au grand Léonard de Vinci, qui le mérite, à Naples, par une admirable *Madone* portant le *bambino* sur ses genoux. Il y a peu d'années, je crois, que le Musée possède ce morceau capital et tout à fait digne du maître. Son excellent élève, presque son émule, Bernardino Luini, a deux compositions distinguées, un *Saint*

Jean et une *Vierge adorée* par deux personnages inconnus, vus de profil; ce sont sans doute les *commettants* du tableau. A défaut du carton des *Trois Guerriers*, s'il faut décidément le déclarer apocryphe, Michel-Ange est représenté aux *Studj* par quelques belles compositions de son imitateur Marco, de Sienne, l'*Annonciation*, la *Circoncision*, la *Présentation au Temple*, et surtout par une belle et précieuse copie, en petites proportions, de sa fresque du *Jugement dernier*. Cette copie ne porte point de date; mais comme elle est l'œuvre de Marcello Venusti, l'ami du peintre original, et qu'elle reproduit fidèlement la fresque primitive avec sa partie supérieure et ses nudités, il est certain qu'elle fut faite du vivant même de Michel-Ange, ce qui lui donne beaucoup de prix et d'attrait. Une noble et magnifique *Assomption* de Fra Bartolomeo, une charmante composition d'Andrea del Sarto, où l'on voit Bramante donnant des leçons d'architecture au jeune duc d'Urbin, une *Sainte Anne*, du Bronzino, et cinq tableaux de Vasari, la *Manne recueillie*, *Jésus au milieu des Apôtres*, l'*Innocence couronnée par la Justice*, etc., complètent à peu près les bonnes productions de l'école purement florentine.

La petite École de Parme, qui est simplement celle de Corrége, semble, au Musée de Naples, par le nombre de ses œuvres, l'égale des plus grandes. Corrége, d'abord, partout rare et recherché, n'a pas moins de quatre compositions dans cette ville, la plus éloignée, en Italie, des petits États dont il ne sortit jamais. Après une assez grande ébauche, représentant la Vierge qui penche amoureusement son front sur celui du *bambino*, viennent trois chefs-d'œuvre de délicatesse, de grâce et de fine exécution : la Madone appelée par les uns *del Consiglio*, par les autres *della Zingarella*, *Agar dans le désert*, et le *Mariage de sainte Catherine*. L'*Agar* est un adorable petit bijou, du sentiment le plus exquis, du *faire* le plus prodigieux; quant au *Mariage de sainte Catherine*, tant célébré, tant de fois imité, copié, gravé, son éloge est inutile. Quoique acheté depuis longtemps déjà par les rois de Naples, il a coûté vingt mille ducats.

La part du Parmeggianino (Francesco Mazzuola) est de sept à huit ouvrages, tableaux ou portraits. On distingue, parmi les premiers, une *Annonciation*, une *Sainte Claire*, une charmante *Sainte Famille* autour de Jésus dormant, une *Allégorie*, où l'on voit la ville de Parme embrassant le duc Alexandre Farnèse, et surtout une *Lucrèce* se poignardant, qu'aucun autre de ses tableaux ne surpasse, et n'égale peut-être. Parmi les portraits, se trouvent sa maitresse, richement et bizarrement parée; un jeune prince innommé; Amerigo Vespucci, le conteur florentin qui a donné son nom au Nouveau-Monde, et un homme, jeune encore, d'une belle et énergique figure, qu'on croit être le marin génois qui l'a découvert, Christophe Colomb. C'est du moins l'opinion des Napolitains; mais cette opinion me semble une erreur manifeste. Les portraits de Christophe Colomb que l'on voit en Espagne, et qui sont authentiques, n'ont pas le moindre rapport avec celui du Musée de Naples, auquel les dates donnent encore un démenti plus formel. Il est sûr que le Parmeggianino, mort en 1540, n'avait pas encore commencé de peindre lorsque Christophe Colomb, allant offrir ses services d'abord au Portugal, puis aux rois catholiques, quitta son pays pour n'y plus revenir.

Après Mazzuola vient un autre enfant de Parme, un autre imitateur du maître, qui, chose étrange! n'est grand, n'est connu, pour ainsi dire, qu'à Naples, où il semble avoir réuni son œuvre entière : c'est Schidone. Il n'a pas moins de seize tableaux au Musée *degli Studj*, parmi lesquels sont les plus importants qu'il ait laissés, importants même au milieu des grandes œuvres qui les entourent. Tels sont quelques bons portraits, entre autres celui du cordonnier de Paul III, qui avait peut-être, sous ce pontife, une charge égale à celle de moutardier du pape; tels sont le *Repos de l'Amour* dans la solitude, un *Christ couronné d'épines*, un *Groupe de femmes et d'enfants* écoutant les récits d'un soldat, un *Saint Jérôme*, un *Saint Paul* tenant le livre et l'épée, un *Saint Sébastien* secouru par des femmes, un *Saint Jean* portant l'agneau, une *Sainte Famille*, la *Boutique de saint Joseph*, etc. Telles sont surtout les deux compositions connues sous le nom de la grande et de la petite *Charité*, parce qu'elles représentent l'une et l'autre des distributions d'aumônes, et que leur inégale dimension les distingue aisément entre elles. Ces ouvrages, composés avec sagesse, sont exécutés dans une manière large et gracieuse à la fois. Schidone les fit tous pour son protecteur le duc de Parme, Ranuccio Ier; ils tombèrent depuis lors dans la collection Farnèse, ce qui explique leur présence et leur réunion à Naples.

Si l'on joint à Raphaël son inséparable maître, ses condisciples, qui l'imitèrent tous, et ses élèves, on peut dire qu'il forme à lui seul toute l'École romaine, au moins dans sa première période. C'est ainsi qu'on le trouve à Naples, entouré du Pérugin, du Pinturicchio, de Jules Romain et de Perin del Vaga. Le vieux maître y est honorablement représenté par une *Madone*, et le *Père éternel* entre quatre chérubins; le condisciple Pinturicchio par une *Vierge glorieuse* dominant un groupe de saints, grande et curieuse composition, très-finement touchée, mais demeurée, par le style, plus près du Pérugin que de Raphaël. Quant aux élèves nommés plus haut, ils ont tous deux une *Sainte Famille* dans la manière du divin maître. Celle de Perin del Vaga me semble la plus élevée, la plus forte, la meilleure, enfin, de ses œuvres exposées dans les galeries publiques. Pour celle de Jules Romain, qu'on appelle *della Gatta*, parce que l'artiste eut la fantaisie de coucher un gros chat ronflant sur le premier plan de la scène, elle a, comme son auteur, une réputation plus grande, et je veux croire aussi une supériorité réelle, malgré des ombres trop foncées et trop dures. Mais elle a le malheur d'être placée, dans la salle des *Capi d'opera*, côte à côte avec une *Sainte Famille* de Raphaël, et des meilleures de sa plus grande manière. La comparaison, comme on le pense, est funeste à Jules Romain; mais elle est instructive, intéressante et d'une haute portée. Dans ces deux compositions parallèles, se trouvent exactement les mêmes personnages, et dans la même situation. Sainte Anne et la Vierge sont groupées ensemble, Jésus et saint Jean se regardent, saint Joseph est dans l'ombre, au dernier plan; la ressemblance, enfin, se trouve complète. Eh bien! qu'on les compare avec quelque soin, et l'on verra sur-le-champ, d'un seul coup d'œil, ce qu'est cette science de la composition, si difficile à définir, si difficile à pratiquer; l'on verra ce qui fait, dans l'art, la différence entre l'imitation et l'invention, entre le beau

et le sublime, entre le talent et le génie. Rien ne m'a paru, je le répète, plus intéressant, plus instructif que la rencontre de ces deux tableaux, et les rapprochements qu'elle provoque.

Cette *Sainte Famille* de Raphaël n'a pas, que je sache, de dénomination propre ; on pourrait lui donner le nom de *Sainte Anne*, qui me semble, cette fois, le principal personnage. C'est une vieille femme aussi belle, aussi noble, aussi charmante, enfin, que peut l'être, parmi les jeunes femmes, non seulement la Vierge sa voisine, mais la *Vierge à la chaise* elle-même. On ne saurait trouver, sous des traits flétris par l'âge, plus de cette grâce indulgente et fine, de cette sensibilité dévouée et prudente qui font la vraie beauté de la vieillesse. Le tableau conserve, d'ailleurs, dans l'exécution de toutes ses parties, la même supériorité. C'est, enfin, l'une de ces compositions où Raphaël se montre à sa vraie place, où il paraît également grand sous tous les aspects.

Les *Studj* possèdent un autre tableau de Raphaël presque égal à celui-là, et digne d'en être le pendant, quoiqu'il n'appartienne pas, comme l'autre, à sa grande manière. Il représente la Vierge sur un trône, tenant dans ses bras le petit Jésus qui bénit saint Jean agenouillé devant lui entre deux autres bienheureux. J'aime moins, encore au même Musée, une *Madone* avec l'Enfant-Dieu, qui est aussi demeurée sans nom, et que je ne saurais trop comment désigner, quoiqu'elle ait été répandue par la gravure. Celle-là (je demande pardon de prononcer peut-être un blasphème) me semble un peu maniérée, et n'a peut-être pas cette simplicité noble qui ne manque à nulle autre. L'œuvre de Raphaël, au Musée de Naples, est complétée par les portraits d'un cardinal et du *cavaliere* Tibaldi ou Tibaldeo, tous deux excellents, et par la répétition du grand portrait de Léon X, assis entre les cardinaux Louis de Rossi et Jules de Médicis, qui se trouve dans la galerie du palais Pitti. Cette répétition serait, au dire des Florentins, la copie faite par Andrea del Sarto, et que les Médicis envoyèrent à Naples au lieu de l'original qui leur resta. La couleur, effectivement, a un éclat, une fraîcheur vive et comme rosée, plus d'accord avec le *faire* d'Andrea del Sarto qu'avec celui de Raphaël. Quand on a vu les deux tableaux, l'histoire des Florentins paraît très-vraisemblable. Il est juste, pour achever l'école romaine, de mentionner quelques bonnes compositions de Polydore de Caravage, le même qui eut l'honneur de travailler aux *chambres* du Vatican près de Raphaël ; puis, à la dernière époque, un *Repos de la Vierge*, par Pietro da Cortona, une *Sainte Famille* et une *Sainte Cécile*, par Carlo Maratta, ces deux peintres qui, les derniers de tous, protégèrent l'art contre la décadence.

Pour passer aux Vénitiens sans être obligés de revenir en arrière, nous parlerons d'abord du Padouan Mantegna et du Ferrarais Garofolo. La *Sainte Euphémie* du premier passe pour son chef-d'œuvre, et peut certes mériter ce titre, car elle réunit toutes les grandes qualités du maître, que l'on retrouve aussi dans le *Saint Laurent* au milieu de ses bourreaux. Encore son émule à Naples, Garofolo lutte dignement avec Mantegna par l'une de ses plus vastes et de ses plus belles compositions, un *Christ mort*, que soutiennent les Marie et que pleurent différents saints, et par un autre tableau de moindre importance, mais peut-être plus dans ses habitudes, qui représente l'*Adoration des Mages*.

Giovanni Bellini doit avoir partout l'honneur d'être cité le premier parmi les peintres de la grande École vénitienne. Il le mérite d'autant plus aux *Studj*, que ce Musée possède un de ses plus importants ouvrages, *la Transfiguration*, morceau très-curieux, d'une délicatesse achevée et d'une conservation singulière. Cette *Transfiguration* ne représente rien de plus que l'épisode principal, Jésus entre Moïse et Élie, dominant le groupe des apôtres. Mais elle a pu cependant donner à Raphaël l'idée de traiter le même sujet dans des proportions plus grandes, en ajoutant le peuple au bas de la montagne, l'enfant possédé du diable, et tous les détails racontés par saint Matthieu.

Giorgion, qui changea le premier la manière vénitienne, après Bellini, comme les Carrache changèrent la manière bolonaise après Francia, n'a qu'un seul ouvrage à Naples, le portrait en buste de Giovanni Antonello, prince de Salerne ; c'est une très-belle tête, très-énergiquement exécutée. Le grand Titien se montre plus riche que son émule, et cela doit être, puisque sa vie d'artiste fut presque dix fois plus longue, et son œuvre dix fois plus nombreuse. Il a représenté d'abord Paul III assis à son bureau et relevant le jeune prince Octave II, de Parme, qui s'agenouille devant lui. Ce pape Farnèse est une véritable figure de vieux singe portant barbe blanche ; il en a toute la laideur et toute la malignité. Le tableau de Titien, d'un grand effet à distance, est peint très-largement, trop largement peut-être ; c'est un peu la manière des ébauches. On serait tenté de croire que Paul III se plaignit de cette négligence, car Titien a recommencé son portrait en buste, et cette fois avec un soin si délicat, un fini si minutieux, que c'est probablement le seul ouvrage de ce genre qu'ait produit son pinceau. Il en est doublement précieux. Les autres portraits de Titien sont un Erasme, de Rotterdam, dans son extrême vieillesse, et un jeune Philippe II, excellent, admirable, digne en tout de rivaliser avec celui de Madrid. Ce dernier portrait est signé *Titianus Vecellius eques Cœsaris*. Il fut fait sans doute peu de temps après que Charles-Quint eût conféré l'ordre de chevalerie au grand peintre.

Quant à ses tableaux proprement dits, il n'y a dans la galerie qu'une *Madeleine* à mi-corps, belle peinture assurément, mais figure dont je n'aime point les traits, et l'expression moins encore. C'est dans une espèce de cabinet réservé, où tout le monde entre, qu'on croit avoir caché sa *Danaé* séduite par la pluie d'or, et que l'Amour regarde en souriant. Elle rappelle, par la disposition, par la manière, les deux *Vénus* de la *Tribuna*, à Florence, et peut lutter au moins avec la seconde. Près d'elle, se trouve une autre *Danaé*, qu'on attribue peut-être sans raison à Véronèse, mais qui est sûrement vénitienne. Ces deux peintures voisines reproduisent entre elles l'instructive comparaison que nous faisions tout à l'heure entre les *Saintes Familles* de Raphaël et de Jules Romain. On ne saurait trouver aussi de ressemblance plus grande et de différence plus marquée. La *Danaé* de Titien fut faite pour le duc Octave Farnèse, à Rome, lorsque, âgé déjà de soixante-huit ans, il céda aux pressantes sollicitations de Paul III, et se rendit à la

cour pontificale où Léon X n'avait pu l'attirer. On admira beaucoup ce tableau séduisant ; mais l'austère Michel-Ange auquel il fut montré se contenta de dire : « Quel dommage qu'à Venise on n'apprenne pas à dessiner ! »

En ôtant à Véronèse cette *Danaé* inférieure, il ne lui reste qu'un *Moïse sauvé des eaux*, tableau secondaire, et le portrait du savant cardinal Bembo, excellent, et capable seul de rendre à son auteur la place qu'il doit occuper dans l'Ecole. Tout au rebours de son émule, Tintoret n'a, aux *Studj*, qu'un portrait faible et inconnu ; mais, en revanche, un excellent tableau, la *Vierge et l'Enfant* au milieu d'un chœur de chérubins, outre une autre composition assez difficile à nommer ; elle représente un homme nu qui parle à l'oreille du Christ.

Je crois que, de tous les Vénitiens, celui qui occupe le principal rang au Musée de Naples, c'est Sébastien del Piombo. Les portraits du pape *Alexandre Farnèse*, d'un cardinal portant la barbe longue, d'un jeune homme vêtu de noir, et plus encore celui d'*Anne Boleyn*, la maîtresse, la femme et la victime de Henri VIII, sont d'une exécution parfaite. Mais il faut mettre encore plus haut la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, que l'on a bien admise, il est vrai, dans la salle des chefs-d'œuvre, mais malheureusement à un endroit où la lumière lui manque. On devait la placer en regard de la *Sainte Famille* de Raphaël ; elle méritait pleinement cet honneur, car je ne crois pas qu'on puisse réunir à un empâtement plus vigoureux, un dessin plus correct, un style plus austère et plus noble. La Vierge est un type de beauté mâle et sévère qu'il est bien difficile de surpasser. En somme, quoiqu'il semble un peu dédaigné, ce tableau est assurément l'un des plus précieux de toute la galerie, et je ne puis trop le recommander à l'attention des visiteurs qui ne se laissent pas séduire par un cliquetis de couleurs brillantes, par une grâce fade et maniérée. Quelques bonnes œuvres des deux Bassano, Leandro et Giacomo (entre autres une *Résurrection de Lazare*, par le premier), de Morone, de Schiavone, de Lorenzo Lotto, de Dosso Dossi, de Bonifazio, de Bartolomeo Varino, qui a laissé à Naples son meilleur ouvrage, l'*Enfant Jésus dormant sur les genoux de la Vierge*, complètent à peu près la part de l'Ecole vénitienne dans la peinture historique. Il faut y ajouter une série précieuse de douze *Vues de Venise*, par Canaletti, toutes égales et de petite dimension, toutes touchées avec la finesse et la vérité qu'on lui connaît.

Les Bolonais, grands producteurs, occupent une place considérable au Musée *degli Studj*. De leur école primitive, il n'y a pourtant qu'un tableau, le *Seigneur bénissant les enfants des Hébreux*, par le Flamand Denis Calvart, qui précéda un peu les Carrache. Mais avec ceux-ci et la seconde école, dont ils furent créateurs, commence la série nombreuse des œuvres de leur pays. On les trouve d'abord tous trois : Louis Carrache, avec une *Descente de croix* et la *Chute de Simon le Magicien* ; Augustin, avec un *Saint Jérôme*, un *Saint Pierre*, des *Petits Amours dormant*, *Armide et Renaud dans les jardins enchantés* ; Annibal enfin, avec plusieurs compositions très-importantes, profanes et sacrées : d'une part, *Vénus folâtrant avec des Amours*, *Apollon jouant de la lyre*, *Hercule entre Édonis et Aratée*, c'est-à-dire entre le chemin de la mollesse et celui de la vertu ; d'une autre part, *Saint Eustache*, agenouillé dans un riant paysage, un *Ange* portant l'encensoir, la *Madone*, appelée comme celle de Corrége, *della Scodella*, et le *Christ descendu de la croix dans les bras de sa mère*. Ce dernier tableau est une composition très-sage, très-noble, d'un fini remarquable, et qui met complétement en relief les hautes qualités du maître dont les leçons et les conseils ont formé tant d'élèves éminents.

Au milieu de ceux-ci, qu'on rencontre presque tous à Naples, Dominiquin se distingue par une magnifique allégorie chrétienne représentant une *Ame tentée par le diable qui se réfugie sous les ailes de son ange gardien*. Il faudrait remonter à ses grandes compositions de Bologne, par exemple à son autre allégorie de *Notre-Dame du Rosaire*, pour trouver, dans son œuvre entière, quelque chose de supérieur à celle-ci. Avec un *Saint Félix*, qui présente à genoux l'enfant Jésus à sa mère, un *Saint Pierre* repentant, un *Saint Jérôme*, un *Évangéliste* tirant du calice le serpent, symbole de vie, Guerchin a une *Madeleine* qui peut le disputer à celle de Titien par la vigueur de l'exécution, et qui la surpasse assurément par la beauté de l'expression comme par celle des traits du visage. Elle mérite, dans l'œuvre de Guerchin, la même célébrité que la *Sibylle persique*. Quant à Guide, il soutient sa place à côté de ses deux illustres rivaux, en présentant au concours une *Atalante* vaincue par Hippomène, un *Saint Jean l'Évangéliste*, un *Enfant Jésus dormant*, *les Saisons* et son allégorie de *la Modestie et la Vanité*. Celle-ci est une charmante composition, spirituelle dans l'ordonnance, fine et brillante dans la touche, mais qui a le malheur de rappeler, par le sujet, celle de la galerie Sciarra, et, malgré son mérite, elle en reste éloignée de toute la distance qui sépare Guide de Léonard.

Un autre Bolonais, élève aussi des Carrache, mais qui n'a pas un seul ouvrage dans le Musée de son pays, Lanfranc, semble, comme le Parmésan Schidone, avoir choisi Naples pour y déposer la meilleure partie de son œuvre. On compte, aux *Studj* six grandes compositions de Lanfranc. Sauf une *Herminie couverte des armes de Clorinde*, sujet emprunté au Tasse, ce sont toutes des compositions sacrées, la *Cène de Jésus dans le désert*, l'*Ame de sainte Marie l'Egyptienne transportée au ciel par des anges*, etc. La principale est sans contredit celle qui représente la *Vierge*, entourée de plusieurs saints, *délivrant une âme du purgatoire*. Cette espèce d'autre allégorie chrétienne, faite dans un grand style et d'une exécution très-soignée, passe pour le meilleur ouvrage de son auteur, qui s'est, je crois, plus illustré par ses fresques que par ses tableaux.

Bien que né en Lombardie, il me semble que, par ses études et sa manière, Michel-Ange Caravage est un vrai Bolonais. Je le range donc dans cette Ecole. Naples a de lui une *Judith* qu'on peut mettre au nombre de ses ouvrages les plus vigoureux, les plus énergiques. Malheureusement, il est difficile de reconnaître dans cette forcenée, qui coupe le cou d'Holopherne comme un boucher saigne un mouton, la timide et vertueuse veuve de l'Écriture qui se résout, sur l'ordre du Seigneur, à commettre deux crimes pour sauver son peuple. C'est un défaut commun chez Caravage, et que partagent d'ailleurs bien

d'autres peintres, même de notre temps, que cette contradiction entre le titre d'un tableau et la manière dont il est rendu. Il vaudrait mieux lui ôter son nom, et ne laisser que l'action qu'il représente ; la *Judith* de Caravage serait une courtisane qui assassine son amant pour le dépouiller. Réduite à cet ignoble sujet, elle deviendrait irréprochable (1).

Pour terminer la liste des Bolonais représentés au Musée de Naples, il me reste à citer quelques ouvrages d'Albane (*Rebecca et la Servante, Sainte Rose transportée au ciel*), de Bagnacavallo (une *Sainte Famille* avec sainte Catherine), de Leonello Spada (le *Meurtre d'Abel*, deux *Anges* portant des livres de musique), de Francesco Mola, l'heureux imitateur de Guide et de Guerchin dans ses petits tableaux de chevalet, etc. Il me reste à citer surtout les ouvrages de trois femmes qui, dans cette École, ont cultivé avec succès la haute peinture : une *Samaritaine* de Lavinia Fontana, répétition variée de celle que nous avons vue au Musée de Bologne ; une *Judith* d'Artemisia Gentileschi, plus conforme au texte saint que la *Judith* de Caravage, mais aussi d'une moins mâle exécution ; enfin un tableau d'Elisabetta Sirani, qui semble avoir voulu, pour venger son sexe, paraphraser le mot du lion de la fable :

Si nos confrères savaient peindre ;

elle y a représenté une femme qui jette un homme dans un puits.

Passons maintenant aux Écoles étrangères :

Si Naples possède, dans sa collection, plusieurs de ces peintures à demi byzantines, qui ont précédé les Écoles purement italiennes, elle a aussi plusieurs de ces antiques peintures allemandes et flamandes qui ont marqué, dans le Nord, la renaissance de l'art. La liste en est fort longue, et l'on y trouve, entre autres, les portraits de Charles d'Anjou et du roi Robert ; mais, par une discrétion très-louable, dans la difficulté de reconnaître sûrement leurs auteurs, on s'est borné à les classer sous la rubrique générale de l'École. Pour rencontrer des noms propres, il faut arriver jusqu'à Holbein, qui a un beau portrait de jeune homme, et Lucas de Leyde (Luca d'Olanda), que représentent dignement un *Christ en croix*, une *Adoration des Mages* et une *Adoration des Bergers*. Après ces vieux maîtres, il faut citer le buste d'un *Religieux d'Alcantara*, par Rubens, vrai tour de force de coloriste, où il a mis blanc sur blanc, comme, dans son portrait d'*Innocent X*, Velasquez a mis rouge sur rouge ; puis un *Vieux Berger*, par Rembrandt, et un portrait d'homme inconnu, par Van Dyck ; puis, un assez grand nombre de petits tableaux hollandais, où l'on trouve les Breughel, Mirvelt, le maréchal d'Anvers, et surtout Paul Brill, qui est très-répandu en Italie.

LOUIS VIARDOT.

(La fin à un prochain numéro.)

(1) M. Valery a commis une erreur en attribuant à Michel-Ange Caravage *Jesus appelant saint Matthieu, Madeleine, les Apôtres au tombeau de Marie*, etc. Ces tableaux sont de Polydore de Caravage, qui appartient à l'école romaine.

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(SUITE.)



A l'époque de ce concours, Léonard avait environ cinquante-deux ans et Buonarotti trente. Aussi, lorsque l'on observe ce que la gravure nous a conservé de l'œuvre de Léonard, est-on frappé du style et du goût qui y règnent. Au lieu d'avoir choisi un sujet grave, élevé et imposant, mais qui se serait prêté à recevoir ce calme, cette profondeur sereine, que le peintre de *la Cène* et de *la Joconde* imprimait avec tant de bonheur à ses compositions pittoresques, Léonard, préoccupé sans doute du talent turbulent de son jeune rival, et ne voulant pas rester en arrière de lui sur la science du dessin, sur la violence des attitudes et les connaissances anatomiques, composa un engagement de cavalerie, où il contourna les personnages autant qu'il le put, et dessina des chevaux que son rival n'avait pas étudiés et ne savait sans doute pas faire (1).

Le bruit de ces deux cartons, quand ils furent achevés, remplit longtemps Florence et retentit dans toute l'Italie. Cependant, d'après ce qu'en dit Vasari, et en tenant compte de la position désavantageuse où s'était placé Léonard en faisant une composition à fracas, il est facile de s'apercevoir que le plus vieil athlète n'eut pas une vogue aussi éclatante que son jeune rival. Ce qui me confirme dans cette opinion est l'issue qu'eut l'entreprise de Vinci. On rapporte qu'entraîné par son goût pour les sciences physiques et la chimie en particulier, il composa avec des huiles un enduit si épais et si peu consistant, qu'après l'avoir appliqué sur le mur destiné à recevoir la peinture, il coula et gâta le trait dessiné déjà par l'artiste. Cet événement, ajoute Vasari, découragea Léonard, qui abandonna complétement son entreprise, et peu après partit pour la France où Louis XII l'avait fait appeler.

(1) Il ne reste de cette composition, fort ordinaire à mon gré, qu'une gravure exécutée au burin, par Edelinck, *d'après* un dessin que P. P. Rubens avait fait *d'après* des croquis copiés *d'après* le carton même de Léonard. On ne peut donc juger que de la disposition générale et des lignes de cette composition fort embrouillée et peu attrayante.



Mais, comme il est vraisemblable, si le travail de Michel-Ange fut plus exalté à Florence que celui de Léonard, il n'en est pas moins constant que ces deux cartons y produisirent le plus grand effet, et influèrent sur la marche que prirent les arts par la suite. Ces compositions restèrent quelque temps exposées à Sainte-Marie-Nouvelle, et là, tout ce qu'il y avait d'artistes habiles en Toscane, en Ombrie et à Rome, accoururent à Florence, pour voir et étudier ces deux merveilles de l'art. Parmi les artistes connus et célèbres qui firent cette espèce de pèlerinage, Vasari cite Aristote de San-Gallo, R. Ghirlandajo, F. Granacci, Baccio Bandinelli, Alonzo Berugetta, Espagnol, puis Andrea del Sarto, Francia Bigio, J. Sansovino, le Rosso qui vint en France sous François Ier, Tribolo, alors tout jeune, Jacques Pontormo, Perin del Vaga, et enfin celui qui devait les surpasser tous et s'élever si haut, Raphaël Sanzio d'Urbin, âgé alors de vingt et un ou vingt-deux ans.

On sait que, confié fort jeune aux soins de Pérugin, Raphaël, qui avait reçu les premiers éléments de peinture de son père, artiste lui-même, travailla chez son nouveau maître en qualité d'apprenti, selon l'usage du temps, et s'appliqua à imiter la manière de Pérugin, de telle sorte que l'élève faisait souvent une bonne partie des tableaux de son maître. Il était devenu fort habile, assez même pour que ses compositions eussent déjà un caractère propre et original, lorsque, vers 1504, Léonard et Michel-Ange ayant exposé leurs cartons, le jeune Raphaël fut sollicité par un de ses condisciples plus âgé que lui, Pinturicchio (1), de venir l'aider à décorer la sacristie de la cathédrale de Sienne, où le cardinal F. Piccolomini eut l'idée de faire représenter les traits principaux de la vie de son oncle le pape Pie II. Pinturicchio était un peintre médiocre, comme le prouvent les tableaux qu'il a faits seul; aussi son instinct le porta-t-il à prendre pour aide, lorsque le hasard lui procura le travail des peintures de Sienne, un jeune homme d'un caractère doux et dont il espérait employer les talents à son propre avantage. En effet, Raphaël composa, sinon tout, au moins une bonne partie des dix tableaux de la sacristie de Sienne, et y exécuta des figures entières et beaucoup de détails.

Il paraît que c'est pendant son séjour assez long à Sienne, que les bruyants éloges donnés aux prodigieux cartons de Léonard et de Michel-Ange attirèrent Raphaël à Florence. On s'accorde même à penser, ce qui me paraît tout à fait raisonnable, que c'est à dater de l'époque où il vit ces productions des deux plus grands maîtres du temps, qu'il ouvrit les yeux sur la manière restreinte et presque mécanique de son maître Pérugin, et qu'il sentit le besoin de dénouer et d'agrandir la sienne.

L'exposition des deux cartons peut donc être regardée comme fixant une des époques les plus importantes dans l'histoire des arts chez les modernes; Léonard de Vinci, dont l'enfance s'était passée lorsque régnaient encore les doctrines gothiques, terminait sa carrière d'artiste à cinquante-deux ans, après avoir achevé quelques peintures parfaites, fondé une école qui fait encore la gloire de la Lombardie, et établi sur des lois immuables l'art d'imiter la nature visible avec le crayon ou le pinceau.

Quant à Michel-Ange à peine âgé de trente et un ans, l'admirable mérite, mais les grands défauts qu'il avait également déployés dans son groupe de la *Piété* et dans le carton de la *Guerre de Pise*, étaient les symptômes évidents de tout ce que son système d'art devait lui faire enfanter de prodigieux et de grand, mais de tout le mal, de tout le trouble aussi, qu'il jetterait par la suite dans l'exercice de la sculpture, de la peinture et de l'architecture en Europe.

Enfin le jeune, le *divin* Raphaël (car pourquoi lui refuserais-je dans notre langue un surnom consacré dans la sienne?) était là présent, copiant peut-être avec respect et intelligence les ouvrages de deux hommes dont les travaux et les noms, si grands qu'ils soient dans les arts, le cèdent cependant au sien aujourd'hui.

Il fut un temps, peu éloigné du nôtre, où l'on aurait exigé d'un historien parvenu au point que je viens d'indiquer, qu'il décidât lequel de ces trois hommes a rempli le plus complétement la mission d'artiste. A cet égard, la critique a fait des progrès utiles en appréciant d'une manière plus équitable le genre de mérite qui appartient à chacun, et en faisant des résultats de leurs efforts partiels un tout qui démontre jusqu'où l'art est parvenu chez les modernes, quel en fut le fort et le faible, et quels sont les secours que chaque artiste a prêté au développement général des connaissances humaines.

Excepté les soins que Raphaël reçut dès sa plus tendre enfance de son père et de Pérugin, on ignore quel peut être le genre d'instruction élémentaire qu'on lui donna. Quelques lettres de lui, qui nous sont parvenues, et où le dialecte ombrien domine assez souvent, donneraient à penser que son éducation littéraire ne fut pas poussée très-loin, bien qu'une pièce de vers écrite de sa main lui en ait fait attribuer la composition. On donne encore comme de lui une espèce de rapport adressé au pape Léon X, sur les antiquités et les monuments antiques de Rome, dont il a pu fournir le fond des idées, mais dont le style est tout à fait différent de celui de ses lettres. En sorte qu'il ne paraît pas vraisemblable que Raphaël se soit occupé des lettres et de la lecture des poëtes et des écrivains, comme on sait précisément que le firent dans leur jeunesse et jusqu'à la fin de leur vie Michel-Ange et Léonard de Vinci.

Lorsque vers 1507 ou 1508, Raphaël fut présenté à Jules II, par son oncle Bramante, sa jeunesse, jointe à l'éclat que jetaient déjà ses talents, lui attira les bonnes grâces du pontife, ainsi que celles de tous les hommes distingués qui composaient sa cour. Il est digne de remarque que les premiers ouvrages que Raphaël exécuta au Vatican, la *Dispute du saint sacrement*, l'*Ecole d'Athènes* et le *Parnasse*, sont précisément ceux dont la conception générale et le choix des détails exigeaient de la part de l'auteur les connaissances les plus profondes et les plus variées. On s'explique difficilement comment un homme de vingt-quatre ou vingt-cinq ans, qui avait employé tout son temps à faire des tableaux de sainteté sur le patron que lui avait donné son maître, aurait trouvé celui d'acquérir toutes les connaissances historiques, en un mot, toute l'érudition nécessaire pour exposer d'une manière sensible et claire la grande question théologique qui fait le sujet de la *Dispute*, les diffé-

(1) Bernardino Pinturicchio, né à Pérouse, en 1451, et mort en 1513, était élève de Pérugin.

rentes sectes philosophiques de l'antiquité réunies dans l'*École d'Athènes*, et le concert des plus grands poëtes anciens et modernes, présenté dans le *Parnasse*. Mais on sait qu'outre les secours qu'il trouva en son oncle, l'architecte Bramante, pour le tracé de l'architecture et de la perspective, les lettrés les plus fameux de ce temps, les Bembo, les Castiglione, les Arétin, s'empressèrent de guider le jeune artiste dans la combinaison générale de ses sujets, ainsi que dans le choix des personnages historiques qu'il était convenable d'y introduire.

L'érudition est une affaire de temps et de patience ; mais ce qui excitera toujours l'étonnement de ceux qui ont vu les trois premières fresques de Raphaël, c'est la précision, la finesse et l'étonnante profondeur avec lesquelles cet artiste ignorant et si jeune encore y a saisi le sens des sujets qui lui ont été donnés, ainsi que le caractère de chacun des personnages historiques, dont, selon toute vraisemblance, il n'avait pu se former une idée que dans la conversation des savants. Depuis l'exécution de ces ouvrages jusqu'à la fin de sa vie, Raphaël n'a pas cessé d'étonner par la variété et l'excellence de ses productions, mais je n'en sache pas qui décèlent plus vivement que celles-ci la pénétration de l'intelligence de cet artiste.

La pénétration de l'esprit, la finesse des sens, la faculté de traduire en forme sensible un souvenir, une pensée, le caractère et l'âme d'un homme, sont en effet les dons naturels que Raphaël avait reçus du ciel avec tant de profusion, que la science, dans les applications que l'on en peut faire aux différentes parties de l'art de peindre, lui a, je crois, été toujours inutile. L'inspection de ses nombreux ouvrages semble prouver que, pour lui, le savoir se bornait à la confirmation de ce que lui avait fait trouver son admirable instinct. Sous ce rapport, il est l'artiste par excellence, qui a toujours trouvé, saisi et exprimé juste, sans faire précéder son travail de calculs scientifiques.

Les critiques qui ont fait une étude particulière des ouvrages de cet homme les ont divisés en séries au moyen desquelles ils distinguent *trois manières* qu'aurait successivement adoptées Raphaël. Je suis loin de condamner ces divisions qui reposent sur des observations justes, mais comme dans le développement de l'esprit des hommes puissants, il y a toujours une succession d'efforts qui dépendent l'un de l'autre, je me suis toujours plus préoccupé, je l'avoue, des travaux de transition qui ont fait passer Raphaël de l'une de ces prétendues manières à l'autre, que de l'idée de partager un homme si un et si complet, en trois individus, en trois peintres différents.

Pour saisir le lien qui unit ses productions si diverses, il ne faut pas perdre un instant de vue que cet homme a été doué d'un instinct prodigieux auquel il a constamment obéi comme si c'eût été Dieu même qui lui eût parlé. On a fait à des conquérants, à plusieurs massacreurs d'hommes, l'honneur de les considérer comme les instruments de la vengeance céleste ; or, je ne sais pourquoi on ne dirait pas que Raphaël a été la main choisie par Dieu pour exciter l'attention des humains à se porter sur toutes les modifications des beautés visibles. Et quant à ceux qui demanderaient à quelle fin la divinité a envoyé un tel ministre sur la terre, je les sommerais à mon tour de nous expliquer pourquoi il y a au monde des fleurs si belles, et par quelle raison les plus éclatantes, les plus riches, celles qui nous charment le plus, sont presque toujours les moins productives et les moins utiles. Dieu n'a sans doute pas mis dans notre cœur le sentiment de l'admiration pour qu'il y demeurât stérile, et il a jeté des fleurs et envoyé Raphaël sur la terre pour que cette faculté ne se rouillât pas dans notre âme.

Je considère donc Raphaël comme l'instrument divin chargé, dans les temps modernes, d'exciter et de satisfaire le sentiment du beau visible sous tous ses aspects, sous toutes ses formes. Et, en effet, si on le suit attentivement dans sa carrière, on le voit, à peine sorti des entraves de l'école du Pérugin, faire le tableau du (*Sposalizio*) mariage de la Vierge, chef-d'œuvre de naïveté ; à Sienne, il imprime déjà aux compositions de son condisciple Pinturicchio un caractère plus grave et plus profond. A Florence, il étudie les ouvrages de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, mais docile aux avertissements de son instinct, il peint les deux tableaux de la *Dispute du saint sacrement* et de l'*École d'Athènes* dans un mode particulier où sa naïveté est déjà soutenue par un certain degré d'expérience. Dans ces deux ouvrages la plus haute poésie domine ; le beau visible y est répandu à profusion, et le caractère des Pères de l'Église et des saints, ainsi que celui des grands hommes de l'antiquité et des temps modernes, y est exprimé avec une sûreté et une profondeur inconcevables.

Jusque-là le peintre d'Urbin, guidé, je le répète, par son admirable instinct, s'était senti trop jeune pour traiter les passions de l'âme. Mais bientôt il aborde cette difficulté nouvelle: il traite la *Déposition de la Croix* (galerie Borghèse à Rome), et là il peint la douleur de la mère du Christ et celle des saintes femmes. De plus, dans l'attitude des hommes qui portent le Christ, il met une force et une précision qu'il n'avait point encore exprimées, en sorte que la composition préoccupe les sens et émeut l'âme. Cependant il combine bientôt toutes les qualités que son expérience lui a fait acquérir ; l'idée lui vient de faire un ouvrage où il reproduira la manière naïve de son adolescence, unie à l'expérience d'un peintre déjà consommé dans son art, et il achève son admirable tableau de la *Vierge* dite *aux poissons*.

Revenu aux chambres du Vatican, il se montra peintre profond des sentiments de l'âme et des passions dans l'*Héliodore chassé du temple*. Jamais la colère et l'emportement n'ont été peints avec plus de vigueur que dans la figure de Jules II, que par un complaisant anachronisme, le peintre a placée près du grand prêtre Onias.

Vers cette époque, lorsque Michel-Ange peignait de son côté la voûte de la chapelle Sixtine, et que cet ouvrage faisait tant de bruit à Rome, Raphaël ne voulut pas rester en arrière de cet autre mode de l'art, nouveau pour lui. Il résolut de s'essayer dans le grandiose de la forme, et fit dans l'église de la Paix, pour la chapelle Chigi, ses fameuses *Sibylles*, l'une de ses plus belles productions.

Mais une circonstance qui devait tout à coup modifier ses idées, et qui démontre en même temps à quel point cet artiste avait peu d'instruction et travaillait d'instinct, c'est le goût qui se développa presque inopinément en lui pour les ouvrages de



l'antiquité, dont toute l'Italie savante était si préoccupée depuis deux siècles. On découvrit alors beaucoup de bas-reliefs et de statues antiques, puis on pénétra dans les anciens bains de Titus, où le temps avait conservé des peintures si curieuses. Cet événement donna une nouvelle vogue aux ouvrages de l'antiquité, et les artistes ne furent pas les moins ardents à les admirer et même à les imiter. Léon X, qui favorisait particulièrement les recherches archéologiques, chargea Raphaël de faire la revue des monuments païens de toute espèce qui se trouvaient à Rome, et de lui présenter un rapport des recherches qu'il aurait faites. J'ai déjà parlé de cette pièce curieuse, que je ne crois cependant pas rédigée par Raphaël, mais qui prouve au moins avec quel soin, quel amour et quelle admiration, le peintre observa les ruines antiques. Aussi, à compter de ce temps voit-on les principes de la statuaire antique et le style des peintures des bains de Titus s'infuser dans la plupart des compositions de Raphaël.

Après des essais tentés dans le silence de l'atelier, tels que les dessins du *Jugement de Pâris*, d'*Apollon et Marsyas*, et d'autres du même genre gravés par Marc-Antoine, Raphaël trouva deux occasions importantes d'exercer son talent dans le mode antique. L'une fut une suite de compositions dessinées qu'il fit sur l'histoire de Psyché, pour être reportées sur verre, et que grava aussi Marc-Antoine; l'autre, les *Noces de Psyché et de l'Amour*, que Chigi, qui lui avait déjà fait faire les *sibylles* à l'église de la Paix, le pria de peindre dans son palais, dit aujourd'hui la Farnesina. Cette suite de compositions empreintes de la grâce particulière à Raphaël, et dans lesquelles il a mis une force et une majesté qui ne nuisent en rien au naturel des attitudes et de l'expression des personnages, est, à mon sens, celle des peintures modernes qui réalise le mieux l'idée que l'on se forme de l'art dans les beaux temps de l'antiquité. Cette fois Raphaël a abordé de front la difficulté suprême, l'expression du beau dans le nu, et il l'a souvent rendue. L'imagination toute pleine des ouvrages de la statuaire antique qu'il venait d'étudier, il en a saisi l'esprit, le sens et les formes, avec cette même sûreté d'intelligence et de goût qui, à propos de ses fresques de la *Dispute du saint sacrement* et de l'*École d'Athènes*, lui avait fait deviner en quelque sorte les subtilités de la théologie et le caractère propre à chaque philosophe païen.

Ce que le génie de Raphaël offre surtout d'étonnant, c'est sa flexibilité jointe à sa profondeur. Rien dans ses ouvrages n'est traité légèrement, *spirituellement*, comme nous disons en français. Dans ses œuvres, la grâce et l'agrément de la forme n'ôtent jamais rien à la solidité du fond, à la justesse de la pensée, et leur effet propre est de satisfaire complétement les sens et l'intelligence.

Ce grand peintre a été si constamment occupé de son art depuis son adolescence jusqu'à sa mort prématurée, que ce qui a constitué sa vie privée a dû se réduire à fort peu de chose, que l'on ignore même complétement. On sait seulement qu'il était fort enclin à l'amour, que cette passion occupait ses loisirs, et causa sa mort. On ne rapporte que deux anecdotes qui jettent quelque jour sur le caractère de cet homme extraordinaire. L'une se rapporte au temps où il peignait *les Noces de Psyché*, dans le palais de Chigi. Ce riche Romain, ami de Raphaël, s'étant aperçu que l'artiste ralentissait son travail par des absences très-fréquentes, et ayant appris enfin que la fameuse Fornarina était cause de ces écoles buissonnières, établit cette femme dans son palais avec le peintre qui de ce moment ne cessa plus de continuer ses fresques avec ardeur. L'autre circonstance de la vie de Raphaël que je veux rapporter se rattache à l'époque où il devait être enlevé si jeune à ce monde. L'excellence de ses ouvrages et l'étendue de sa renommée en avaient fait un homme d'autant plus considérable, qu'il était comblé des faveurs du pape Léon X et des grands, et que ses travaux lui avaient procuré de grandes richesses.

DELÉCLUZE.

(La suite au prochain numéro.)

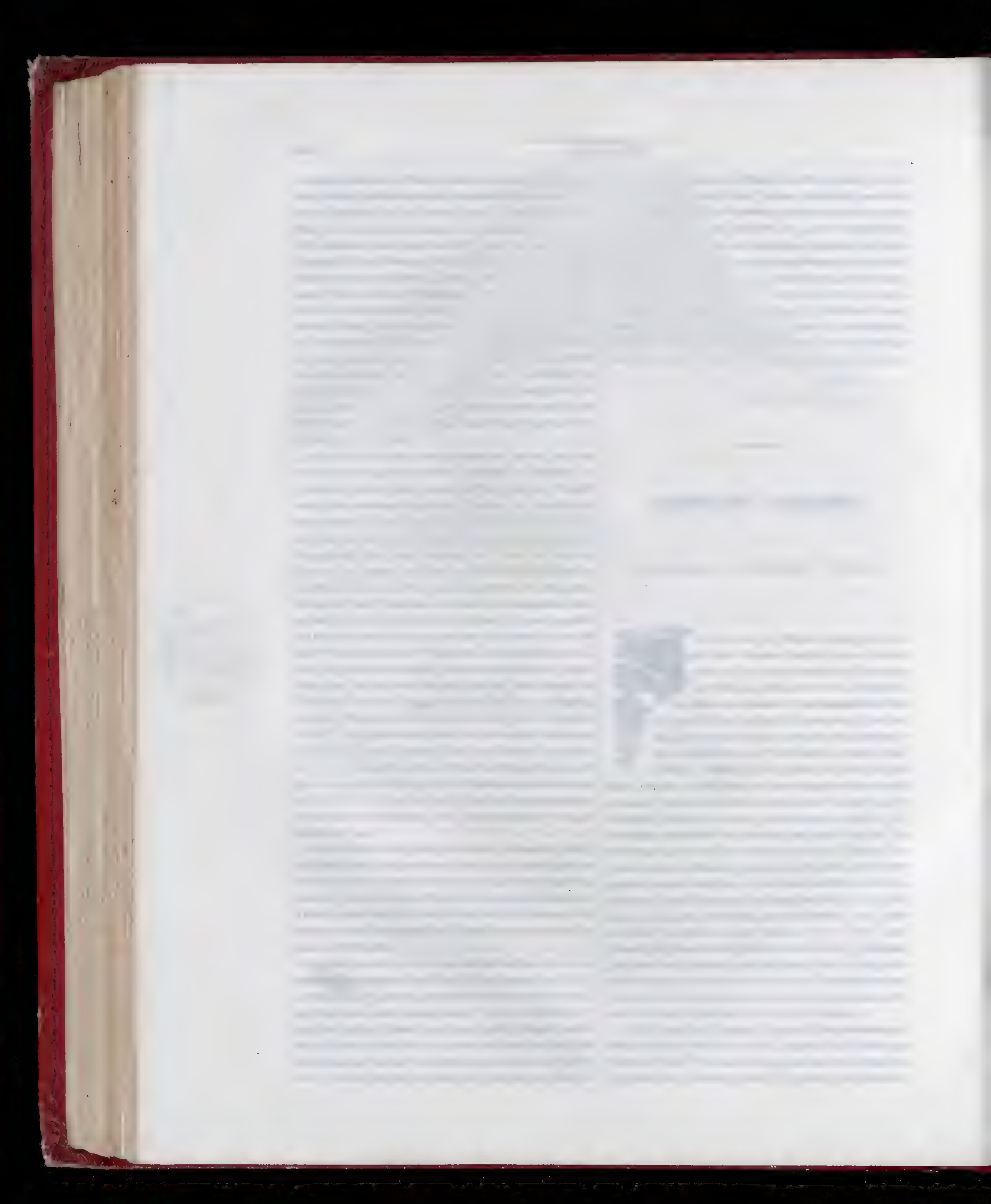
ALBUM DE L'ARTISTE.

Le livre à figures. — Le Chemin creux. — La Rêveuse.

Si le nom de M. Wattier n'était pas au bas de cette élégante fantaisie, qui ne croirait voir un de ces jolis croquis de Lancret ou de Watteau, comme on en voit quelques-uns au Musée des dessins? Il est impossible de faire un pastiche plus spirituel et plus exact. Ces deux coquettes personnes sont à coup sûr des héroïnes de M. Crébillon fils, ou de M. de Laclos: attitude, mine, coiffure, costume, il ne se peut rien voir de plus fidèle. Nos deux belles, dans ces jupes engageantes aux reflets de moire, à la queue traînante, prennent le frais sur une de ces nobles terrasses des vieux jardins français. Derrière elles fleurissent pêle-mêle les buissons, les roses trémières, les mille fleurs que recèle la mousse. Les oiseaux chantent, les grands arbres, si finement estompés par Watteau, jettent leurs grandes nappes d'ombres, et nos belles indolentes, dans un nonchaloir plein de charmes, feuillettent un livre d'images. On songe, en voyant ce tableau plein de charme, à ces belles personnes poétiques, un peu galantes, d'un si bon cœur, comme aime souvent à en peindre Arsène Houssaye. Ajoutons, pour tout dire, que cette gracieuse composition a été gravée avec beaucoup d'adresse et de goût par M. Wattier lui-même, qui excelle à rendre mieux que personne la physionomie délicate, et la touche gracieuse de ses propres dessins.

— M. Calame est de retour, à Genève, d'une excursion artistique dans le Piémont et dans la partie de la Suisse qui touche à l'Italie. Il a rapporté un grand nombre d'études de ses courses de la dernière saison. Il a surpris, nous écrit-on,





Emile Wattier

des effets de lumière que l'on remarquera au prochain salon; car, quoique presque toujours malade, ses amis pensent qu'il pourra arriver à temps avec une étude fine et originale : ce sera un petit tableau. Il aura toutefois demandé beaucoup d'étude et de verve, surtout cet art de resserrer l'effet, qui n'appartient qu'à un artiste consommé. La dimension sera celle de la vue du *Wetter-Horn*. C'est la même nature triste, de beaux sapins des Alpes; le sujet est une digue rompue par la crue des eaux. Elles viennent, inondant une forêt de jeunes arbres dont quelques-uns sont déja déracinés par le vent. Le fond du tableau est montagneux, sombre; le ciel, quoique chaud de ton, est tourmenté de formes, et offre çà et là des teintes de froid qui forment une opposition vigoureuse avec la lugubre chaleur du reste. Le soleil se couche dans un ciel d'orage. Ici les contrastes piquants sont multipliés : nous ne pouvons donner une idée complète de ce tableau. La manière de l'auteur nous semble plus expressive, plus serrée, plus animée. D'ailleurs, dans trois mois, nous l'espérons du moins, malgré une récente maladie de M. Calame, le salon complétera ces indications.

Nous allons dire quelques mots de l'eau-forte de M. Calame, que nous publions aujourd'hui. C'est une des plus colorées de cet habile maître qui ne s'occupe d'eau-forte, genre délicat, tout d'inspiration, qu'en manière de délassement. Cette planche figure un chemin creux tracé dans un vieux bois. La nature, représentée dans sa masse, dans sa lumière, est saisie ici avec puissance et vérité. Le second plan de cette esquisse est la partie principale; on peut presque dire que son originalité ne commence que là. Le taillis est d'une nature robuste, agreste : un chemin creux le longe dans toute son étendue; la lumière, très-vive au commencement du feuillage, dessine toute la ligne; on l'aperçoit même à l'extrémité de la route; elle se joue par quelques rayons à divers degrés dans les branches des arbres rangés sur les deux côtés du chemin. Le chemin se relie à la campagne. Rien de frais et de reposé comme ce site; on croit apercevoir la rosée qui couvre les feuilles.

— Un jeune musicien très-original, surtout par la simplicité, M. Max. Deloche, a mis en musique quelques ballades ou chansons des *Sentiers perdus*. M. Arsène Houssaye a beaucoup de musique dans sa poésie, comme tout poëte bien inspiré qui chante selon son cœur; mais pourtant un musicien n'est pas de trop dans le concert. Après les tours de force de nos compositeurs à l'ordre du jour, il faut savoir bon gré à un musicien de cœur et d'esprit qui a compris que la seule originalité valable était dans le sentiment naturel. M. Deloche est tour à tour doux, simple, tendre, toujours avec l'accent du cœur; ce qui ne l'empêche pas de semer çà et là un trait savant ou spirituel, une note perlée comme celle du rossignol; il nous pardonnera cette comparaison. *La vieille chanson que tout le monde chante*, que Sainte-Beuve lui-même avait recommandée aux musiciens, a séduit M. Deloche; il s'est très-bien fait l'écho de ce cri déchirant, adouci par la poésie du souvenir, arraché à l'âme du poëte qui voit s'envoler la jeunesse :

O ma jeunesse envolée!
Ma montagne où tant j'aimais!
Ma solitaire vallée...
J'ai tout perdu pour jamais!

Le musicien a bien compris aussi le sentiment de la *Rêveuse*. Il y a dans cette musique de la coquetterie, de la langueur et de la rêverie : nos lectrices en pourront juger en dernier ressort. Il y a une variante pour la seconde strophe que quelques lèvres nous sauront gré de reproduire :

Je ne suis pas une fille frivole;
Vit-on jamais mon sourire moqueur;
Et n'ai-je pas un soupir qui s'envole
Vers l'inconnu qui m'ouvrira son cœur?

La lithographie de la *Rêveuse* est de notre collaborateur M. A. Leloir, dont vous vous rappelez les remarquables tableaux. Ici le peintre, comme le musicien, a très-bien rendu la pensée du poëte. Il y a dans cette belle rêveuse, qui regarde les petites fleurs de la rive, comme un souvenir de la grâce antique que M. Leloir a été rechercher en Grèce, la patrie de la grâce.

M. Max. Deloche est auteur de deux ou trois romances encore pleines de charme, de naturel et de sentiment. Le grand secret de M. Deloche est de s'abandonner à son cœur. Il y a là toute une science.

THÉATRES.

THÉATRE-FRANÇAIS : *Une Chaîne*, comédie en cinq actes et en prose, de M. Scribe.



L n'est pas un homme arrivé vers sa trentième année qui ne se soit trouvé au moins une fois dans la position qui fait le sujet de la pièce de M. Scribe. Tôt ou tard il faut rompre avec les folles passions de la jeunesse, soit que l'on se jette sur la route de la fortune ou de l'ambition, soit que l'on s'arrête sur le terrain du mariage, qui quelquefois n'est qu'un bas-fond où l'on va s'enterrer. Cette rupture ne s'opère pas sans que le cœur saigne des deux parts, et ce qu'on peut reprocher tout d'abord à M. Scribe, c'est de n'avoir pas donné à son héros une extrême délicatesse de procédés. La reconnaissance n'est pas une des vertus d'Emmeric d'Albert.

Et pourtant qui fut mieux partagé que lui! La comtesse de Saint-Géran, la reine des comtesses du faubourg Saint-Germain, la plus aristocratique de nos beautés, séduisante fée, a changé d'un coup de son éventail, baguette dorée, le sort d'Emmeric. Par elle, ce jeune compositeur a obtenu un *libretto* d'opéra, chose toujours difficile à conquérir pour les débutants; son talent a été mis au jour; la mode s'est emparée de ses moindres compositions; on chante ses mélodies dans tous les salons,

comme celles de ce pauvre Monpou, de Scudo, de Bérat; Wartel l'étudie ni plus ni moins que Schubert; il est à l'apogée de sa réputation, et il doit tout cela à la comtesse qui s'est éprise de lui, un jour, parce qu'il avait l'air mélancolique et souffrant.

Emmeric, et vous eussiez fait comme lui, s'est pris d'abord d'une belle passion pour sa bienfaitrice; et, pendant l'absence de son mari, brave amiral, qui, comme le doge de Venise, semble avoir épousé la mer, que les poëtes assurent être aussi inconstante que la femme, la tendre comtesse, dépourvue de défense, n'a pu résister au désespoir d'Emmeric un soir où il se disait le plus infortuné des hommes; elle l'en a rendu le plus heureux; mais l'homme est si ingrat! Bientôt lassé de son bonheur, cet Emmeric se tourne du côté de sa cousine, beau soleil levant, enfant naïf qui vient opposer ses dix-huit printemps au brillant été de la comtesse. Emmeric pense à la solidité du mariage, au repos dont l'artiste a besoin pour assurer quelque suite, quelque importance à ses travaux; Emmeric n'a pas précisément tort. Mais voici ce que vous n'eussiez pas fait, nous aimons à le croire : au sortir d'un entretien avec une belle dame, qui se serait jetée à vos genoux et vous aurait demandé l'amour comme si elle demandait la vie, seriez-vous allé vous précipiter dans les bras d'un ami en vous écriant : — Enfin, j'ai rompu avec cette femme; me voilà débarrassé de cette insipide liaison?

Benjamin-Constant s'y prend autrement dans *Adolphe*; nous ne disons pas qu'il faille imiter la faiblesse d'Adolphe, mais encore faut-il montrer qu'on a le cœur bien placé, et lorsqu'on sacrifie la passion au devoir, c'est bien le moins qu'on regrette les jouissances qu'on lui a dues. Dans les cœurs nobles, le souvenir survit comme un parfum, quand la fleur a été flétrie par le souffle du monde, et lorsque les ruptures se sont opérées avec ménagement, l'amitié se renoue plus tard à la chaîne brisée de l'amour. A part ce reproche que nous faisons au héros de M. Scribe, il n'y a rien à dire sur la vérité du sujet; mais M. Scribe aurait dû opter entre un homme qui se fait de chaque femme un échelon pour arriver à l'opulence, ou un honnête garçon, que les vicissitudes de la galanterie commencent à fatiguer, mais qui se sent au cœur un profond dévouement pour des services rendus.

Cette pièce, sauf quelques-unes de ces invraisemblances de situation qu'on est habitué à rencontrer partout, est composée avec beaucoup d'habileté et d'esprit. Elle est égayée par le rôle comique d'un avoué qui, à vrai dire, a plutôt l'air d'un huissier que d'un avoué, et par le personnage d'un mari trompé sans le savoir, lequel n'a peut-être que trop de bonne volonté dans son ignorance, mais dont la position ne laisse pas que d'être amusante. M. le comte de Saint-Géran est un marin de bonne compagnie digne d'un meilleur sort, mais aussi que diable va-t-il faire sur les galères? Les portraits de M. et de Mme de Saint-Géran sont touchés avec une extrême finesse. La faute de la comtesse est excusée avec un grand art. M. de Saint-Géran, dans les premières années de son mariage, a négligé sa femme; il l'a sacrifiée à une indigne rivale; revenu enfin de ses erreurs, il a voulu les expier, mais il est trop tard. Un autre amour a eu le temps d'entrer dans le cœur de Mme de Saint-Géran. Combien de fois cela n'arrive-t-il pas? que de mariages, qui auraient dû être heureux, ont mal commencé ainsi, parce que l'accord ne s'est pas trouvé établi dès le premier jour entre les parties contractantes?

Toutes ces réflexions ne constituent pas une analyse, nous le savons, et si nous ne la donnons pas acte par acte, c'est que nous avons voulu laisser ce soin aux journaux quotidiens en possession de ce droit; nous avons attendu leur travail; il nous appartient à nous, cette besogne étant accomplie par nos confrères, de faire ressortir les défauts ou les qualités du sujet, de prendre l'essence des choses, d'en extraire la poésie cachée. Une question importante a été soulevée : cette pièce est-elle morale?—Oui, disent les uns, car il s'agit d'un jeune homme qui revient aux lois normales de la société, et foule aux pieds une coupable liaison. — Non, répondent les autres, car on y voit une femme qui porte sur son front l'orgueil de l'adultère, et se cramponne à son amant d'une main désespérée, et l'auteur a rendu cette femme intéressante! — On ne sait trop quel parti prendre dans ce conflit. Tranchons la difficulté. Cette pièce est morale comme tous les drames du monde, comme toutes les comédies, comme tous les vaudevilles, comme tous les opéras; c'est tout dire. Où avez-vous jamais vu la morale mathématique au théâtre?

M. Scribe a obtenu un de ces succès que la critique conteste et que la foule suit pendant une centaine de représentations; sa pièce a été jouée avec ensemble, avec talent. Régnier, Samson, Menjaud, ont été fort applaudis avec raison; Rey a soutenu le poids d'un rôle difficile et ingrat; Mlle Plessy a été fière et belle; Mlle Doze toute remplie de grâce et d'ingénuité. — Le Théâtre-Français a donné ces jours-ci une représentation d'*Iphigénie*, qui a été des plus étranges : sauf Ligier, fougueux Achille, Guyon, qui a représenté avec noblesse Agamemnon, et Mlle Rachel, dont la tenue et la diction sont toujours remarquables, rien n'était plus grotesque. Nous ne saurions trop répéter que le Théâtre-Français a commis une grande faute en n'engageant pas Mlle Héléna Gaussin. — Mlle Virginie Bourbier s'est fait remarquer à son début par la richesse et l'élégance de ses costumes; nous nous occuperons de son talent une autre fois.

OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de la *Jeunesse de Charles-Quint*, opéra comique en deux actes, paroles de MM. MÉLESVILLE et DUVEYRIER, musique de M. MONTFORT.

Charles-Quint est, pour le moment, en humeur de donner à l'Europe un don Juan d'Autriche. Il pense bien moins à l'ambition du roi de France qu'aux belles Anversoises. Parmi ces dernières, il a remarqué la femme du docteur Magnus, et si bien qu'il ne la perd pas de vue. La pauvre dame, fort vertueuse d'ailleurs, est facile à suivre, car elle n'a qu'un seul surveillant par quartier; son mari, le plus bête des docteurs imbéciles de l'Opéra-Comique, ne regardant sa femme que lorsqu'il a le temps, ainsi qu'il le dit avec beaucoup d'esprit. Ce surveillant est le cousin de l'époux, un sieur Ulrich, laid et roux par nature, et archer de profession. Il ne peut surveiller sa parente que lorsque son service l'appelle à Anvers; alors il

répare le temps perdu de la façon la plus désagréable pour Mme Magnus. Il surveille pour deux, mais d'abord pour lui-même en sa qualité d'amoureux de la dame, et se montre vis-à-vis d'elle plus brutal qu'aucun mari de comédie. Un beau soir, pendant que Charles-Quint, déguisé en page et chargé d'un faux message, s'est introduit, selon l'usage, chez Magnus qu'il a envoyé chez un illustre malade, à trois lieues de là, Ulrich arrive. L'incident est d'autant plus fâcheux que Charles, qui vient d'apprendre l'affection exaltée que la loyale Anversoise porte à son jeune souverain sans le connaître, en profitait pour révéler sa qualité. Réfugié sur le balcon, derrière un rideau, il entend les galantes apostrophes d'Ulrich, qui sait fort bien qu'un homme est là, et qui lui envoie un grandissime coup d'épée à travers le rideau. Mme Magnus pousse un cri; on ouvre le rideau qui ne cache plus personne. Charles, croyant céder la place au mari, a sauté dans la rue.

Au deuxième acte, Magnus est amené au palais pour être circonvenu par toutes les flatteries applicables aux maris des jolies femmes. Il reconnaît, sur la main du roi, un appareil que lui-même a posé, la nuit précédente, sur la main d'un inconnu. Comme il s'étonne qu'un sujet loyal ait pu blesser son maître, Charles lui apprend que la chose est d'autant moins surprenante, que c'est lui, Magnus, qui l'a blessé dans une scène de jalousie mal fondée, puisque le roi ne s'était réfugié sur son balcon qu'en sautant de celui de la duchesse de Malines, qu'il n'avait pas voulu compromettre. Ébahissement de Magnus; explications. Le mari et l'amant ont un rival; il faut le connaître. Charles charge son archer dévoué, Ulrich, de la mission de police relative à cette affaire. Mme Magnus est à son tour mandée au palais, et l'on apprend toute la vérité. Charles, vivement ému, ne se venge d'Ulrich qu'en le faisant capitaine des archers, et en l'envoyant en Espagne. Il triomphe d'une tentation encore plus grande en partant lui-même pour l'Espagne à la tête de ses troupes. On n'en voit pas la raison, car Magnus est stationnaire dans sa bêtise, et sa femme, au contraire, a fait tout le chemin que son royal adorateur pouvait désirer. Il est vrai qu'il faut toujours finir au théâtre par faire une politesse d'une demi-minute à la morale après l'avoir traitée sans façon pendant deux heures.

On a reconnu tout d'abord la main habile de deux maîtres de la scène dans cette petite comédie fort adroitement conduite, et même écrite avec soin, malgré le comique vulgaire et brutal jeté en pâture au gros public. Les situations musicales y sont bien posées. Le compositeur, homme de beaucoup de talent, y a mis tout ce qu'il pouvait y mettre, sauf l'invention peut-être. Tout cela est traité avec esprit, élégance et un certain tour aisé et vraiment distingué. L'ouverture, et surtout le trio du deuxième acte entre Charles, Ulrich et la femme du docteur, sont des morceaux conduits d'une façon très-remarquable. L'exécution est bonne. Nous conseillerons seulement à Henri d'atténuer autant que possible, par une simplicité de bonhomme, le caractère grotesque de la caricature de Magnus: tout juste le contraire de ce qu'il fait. Les costumes, accessoire soigné à ce théâtre dans les pièces dont on attend quelque chose, sont composés avec beaucoup de goût.

A. Specht.

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL. — *Le vicomte de Létorières.*

Ceci est une petite comédie d'intrigue très-vive, très-spirituelle, très-gaie, et qui fera le digne pendant des ***Premières armes de Richelieu.*** Il y a là, pour le Palais-Royal, un avenir de recettes tout à fait gracieuses et régalantes, et pour MM. Bayard et Dumanoir un succès de tout l'hiver, ce qui a bien son prix par le temps qui court. Nous ajoutons que c'est justice, et que la profession de critique serait très-douce et très-avenante, s'il lui arrivait un peu plus souvent d'aussi bonnes fortunes. Malheureusement, pour une pièce bien conduite, bien dialoguée, et toute pleine de situations réjouissantes, combien de lugubres facéties, de pointes pernicieuses, de faux esprit et d'énormes sottises ne faut-il pas endurer chaque soir!

Ce vicomte de Létorières est un pauvre petit diable, charmant de sa personne, alerte, bien fait, prompt à la riposte, plein de cœur et très-bien né, mais au demeurant sans le sou. Un certain testament, contesté par un sien cousin, lui donnerait bien deux millions, mais il s'agit de les prendre d'assaut, et la place est rude à emporter. Que faire à Paris sans argent, sans crédit, sans protections? Une des grandes prétentions de tous les héros de M. de Balzac, c'est de n'avoir pu arriver à la gloire, faute d'une paire de bottes. Comment saluer ses juges, voir le monde, se concilier les femmes, qui sont toujours du côté d'un beau garçon, pour peu qu'il ait d'esprit et de courage? A force d'adresse, et grâce à sa bonne mine, notre petit vicomte vient à bout de tout. D'abord il désarme une Mme Grevin, qui ne veut pas à toute force lui lâcher son habit s'il ne paye comptant, et à l'aide de cette séduction qu'il exerce sur tout ce qui l'approche, il va jusqu'à s'en faire prêter de l'argent. Ensuite, il gagne par son habileté l'un des rapporteurs de son procès, qui cache, sous une fausse gravité, un amour illimité de la divine bouteille; la sœur dudit rapporteur, à laquelle il a su plaire, en lui laissant croire qu'il épouserait sa fille, bossue comme un sac de noix, lui gagne le second rapporteur avec lequel elle a des liaisons très-intimes; enfin il parvient à désarmer le maréchal de Soubise, le vaincu de Rosbach, à qui il ne saurait, dit-il, donner un autre nom, *vu la pauvreté de la langue française*, mais dont il grise la vanité à force de cajoleries et de mensonges, et en prêtant au grand Frédéric un mot jusqu'à présent ignoré. Bref, Létorières gagne son procès, épouse sa cousine, embrasse tout le monde et octroie à son cousin, qui crie beaucoup trop haut, un petit coup d'épée au bout du nez.

Nous le répétons, tout cela est fort amusant, fort bien dit, fort spirituel. La pièce est beaucoup moins empruntée, quoi qu'on en ait dit, à M. Eugène Sue, qu'aux mémoires de la marquise de Créquy, dans lesquels le romancier maritime a puisé sans façon. — Les acteurs ont tous joué avec beaucoup d'entrain et de talent. Mlle Déjazet remplit à ravir le rôle de M. de Létorières: elle est fine, délurée, bien mise; Mme Leménil s'acquitte très-bien aussi de celui de Mme Grevin. Ravel est très-plaisant dans le rôle du chevalier Ménélas Dujonc, ainsi

que Sainville dans celui du conseiller; il excelle à s'adresser à lui-même les épithètes les plus malsonnantes, comme *ô buse! ô animal! ô imbécile que je suis!* Octave est très-bien costumé dans le personnage du marquis de Soubise; enfin, pour abréger, nous dirons qu'on doit des félicitations à tous.

NOUVELLES D'ART.

De la Fontaine Cuvier. — De la Commission du Monument de Napoléon — M. A. Marquet.



Dans le compte rendu de la fontaine Cuvier, nous avons involontairement omis les noms de deux artistes qui ont activement contribué, dans les limites de leurs spécialités, à élever et à décorer le monument, dont la statue de M. Feuchère est toujours le plus riche ornement. Lors de la vente des terrains de l'ancienne abbaye Saint-Victor, l'administration avait réservé, à l'angle des deux rues, un terrain carré pour l'érection d'une fontaine publique, et c'est à M. Alphonse Vigoureux, architecte et inspecteur des eaux de la ville pour la rive gauche de la Seine, qu'est due la disposition de l'œuvre, ainsi que l'idée d'en faire la dédicace à notre illustre naturaliste. C'est M. Jules Pommateau, jeune sculpteur ornemaniste, qui a exécuté avec beaucoup de goût et d'habileté les divers enjolivements de l'architecture, puisés pour la plupart dans l'histoire naturelle. La frise représente l'anatomie comparée, qui fut l'étude de prédilection de Georges Cuvier; les tympans de l'entre-colonnement montrent des animaux marins, vivants et fossiles; le règne végétal est figuré dans l'archivolte de la niche par un cordon de fruits et de fleurs d'une grande délicatesse d'exécution; les chapiteaux des colonnes d'ordre ionique, composés de coquillages et puis de fleurs, ajoutent au mérite de l'ensemble; mais nous regretterons encore l'effet de dissemblance des têtes qui couronnent le piédestal, et par lesquelles l'auteur du projet a voulu traduire la série décroissante des êtres intelligents dont l'homme est le chef. Cette partie n'est, du reste, point terminée, et les modèles des bouches d'eau et de la vasque, qui seront en fonte de fer, ont été arrêtés par M. le préfet de la Seine, dans la visite qu'il en a faite, dimanche dernier, avec M. Mary, ingénieur en chef des eaux et de l'assainissement de Paris.

Passons des projets accomplis à ceux que nous promet l'avenir. La commission nommée par M. le ministre de l'intérieur pour l'examen des dessins et modèles présentés au concours napoléonien, a déjà tenu plusieurs séances, et son opinion définitive est loin d'être formée. La commission hésite, dit-on; elle trouve le résultat général singulièrement insuffisant, et n'ose cependant prendre la responsabilité d'une déclaration en ce sens. A en croire les informations les plus sûres, elle n'a rencontré dans l'emplacement officiellement désigné aucune des convenances indispensables à la grandeur et à l'harmonie du monument, et nous ne pouvons que nous féliciter de voir partagée par elle une pensée que nous avons tant de fois exprimée. Dans les premiers jours de sa réunion, elle avait, à tout hasard et par une sorte de compromis, jeté d'abord un regard favorable sur cinq des principaux projets; puis elle s'était arrêtée presque définitivement sur les dessins de MM. Duban et Visconti, dont l'exécution lui paraissait offrir, dans les conditions actuelles et dans le cercle impérieux des œuvres exposées, les meilleures chances d'une belle et imposante réalisation. Maintenant elle semble moins disposée que jamais à se renfermer dans les étroites limites de l'exposition, et c'est une preuve de conscience et de sagesse dont il faut lui savoir bon gré; obligée, par la nature de sa mission, de s'enquérir rigoureusement de l'état des lieux, peut-être a-t-elle été amenée, par la grande crue des eaux de la Seine, à penser que l'exécution d'une crypte aurait à lutter aux Invalides contre des obstacles extrêmement sérieux, et qu'il y aurait tout profit pour le gouvernement et pour les exigences de l'art à chercher une place meilleure, et vierge de toute destination antérieure et de toutes constructions architecturales. S'il en est ainsi, que la commission se prononce avec hardiesse, sans souci des considérations personnelles, et dise franchement son avis! Pourquoi, en effet, se considérerait-elle comme obligée de faire un choix? Pourquoi, si sa conviction n'est pas entière, si elle juge infécond le bénéfice de la lutte, ne se prononcerait-elle pas pour la nécessité d'un nouveau concours entre les artistes dont les envois à l'École des Beaux-Arts lui ont semblé le mieux en harmonie avec les exigences de la tombe impériale? Tout le monde battrait des mains à cette sage mesure qui, au moyen d'un délai convenable, pourrait nous valoir enfin la solution d'un des plus redoutables problèmes artistiques des temps modernes. Ajoutons, pour ne rien oublier, que M. Vatout a fait preuve d'un tact parfait, en se refusant à l'honneur, fort dangereux pour lui, de faire partie de cette commission; nous ne pouvons que le féliciter de cet acte d'abnégation qui n'est, au résumé, qu'un acte de justice personnelle. Mais ce n'est pas assez, et M. Vatout n'ignore sans doute pas qu'il lui reste bien d'autres sacrifices à faire à l'opinion. M. Vatout n'est nulle part à sa place, à l'heure qu'il est; chacun se le dit, et plus d'un fait l'a prouvé; toutefois il est du devoir d'une rigoureuse impartialité de déclarer qu'il est nombre de hautes positions moins artistiques qui conviendraient parfaitement à M. le directeur des bâtiments civils, et dans lesquelles il serait à même de rendre d'importants services.

— Sur la recommandation de M. Lasnier, député, M. le ministre de l'intérieur a chargé tout dernièrement M. A. Marquet, peintre d'histoire et l'un de nos collaborateurs, d'exécuter un tableau destiné à décorer l'une des chapelles de la cathédrale de Saint-Étienne. Le sujet du tableau a été laissé au choix de cet artiste aussi modeste que laborieux. Déjà ses cartons sont prêts et ses études terminées. C'est un exemple de célérité trop rare parmi les artistes pour ne pas le signaler.

LA RÊVEUSE.



Paroles de Mr. Arsène Houssaye.

Musique de

MAXIMIN DELOCHE.

DU MÊME AUTEUR

La Jeune Quêteuse — *Au Service du Roi.*
La Vieille Chanson que tout le monde chante.

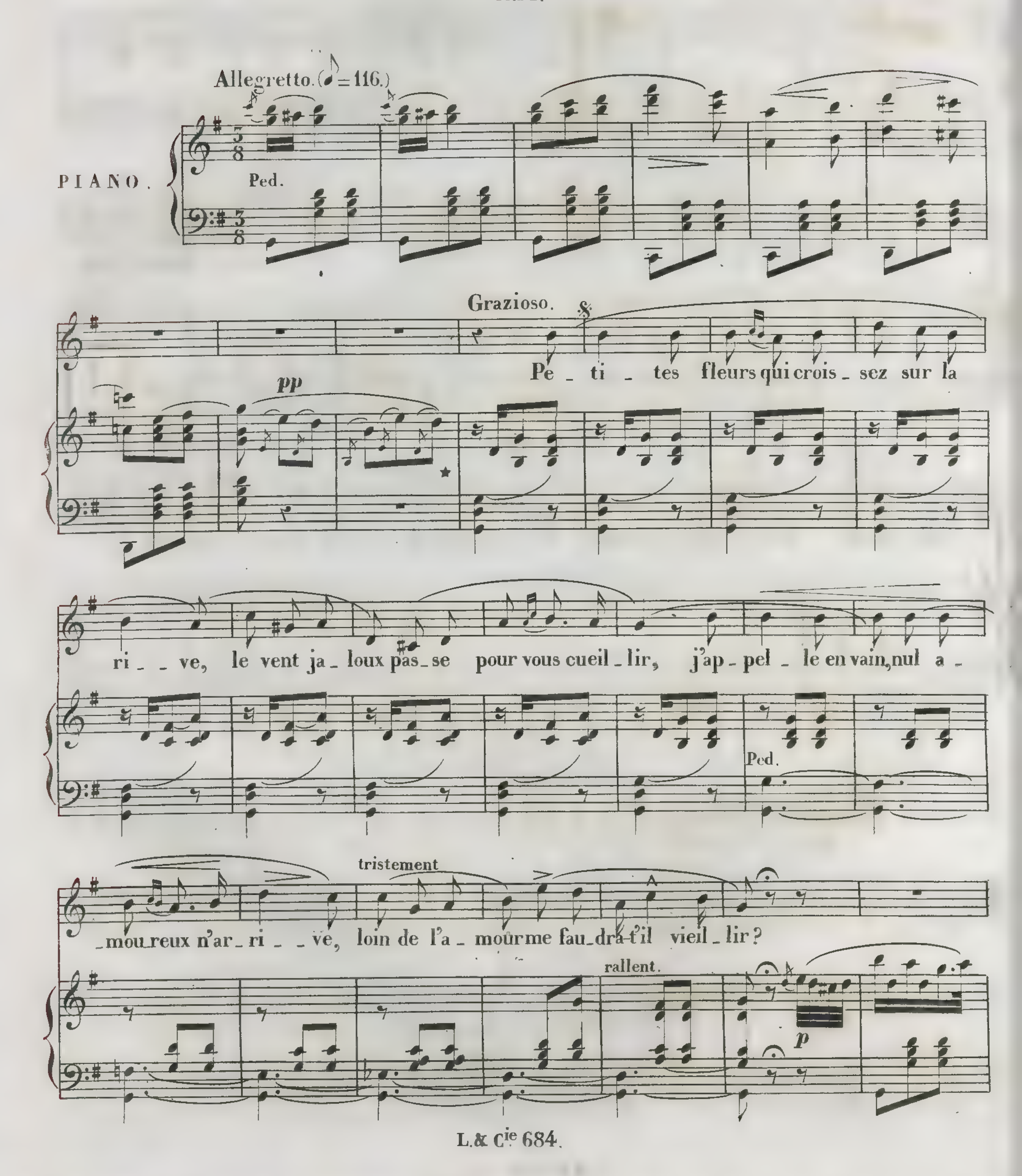
a Paris chez Mme. LEMOINE & Cie. Editeurs Brevetés du Roi Rue Vivienne N° 18

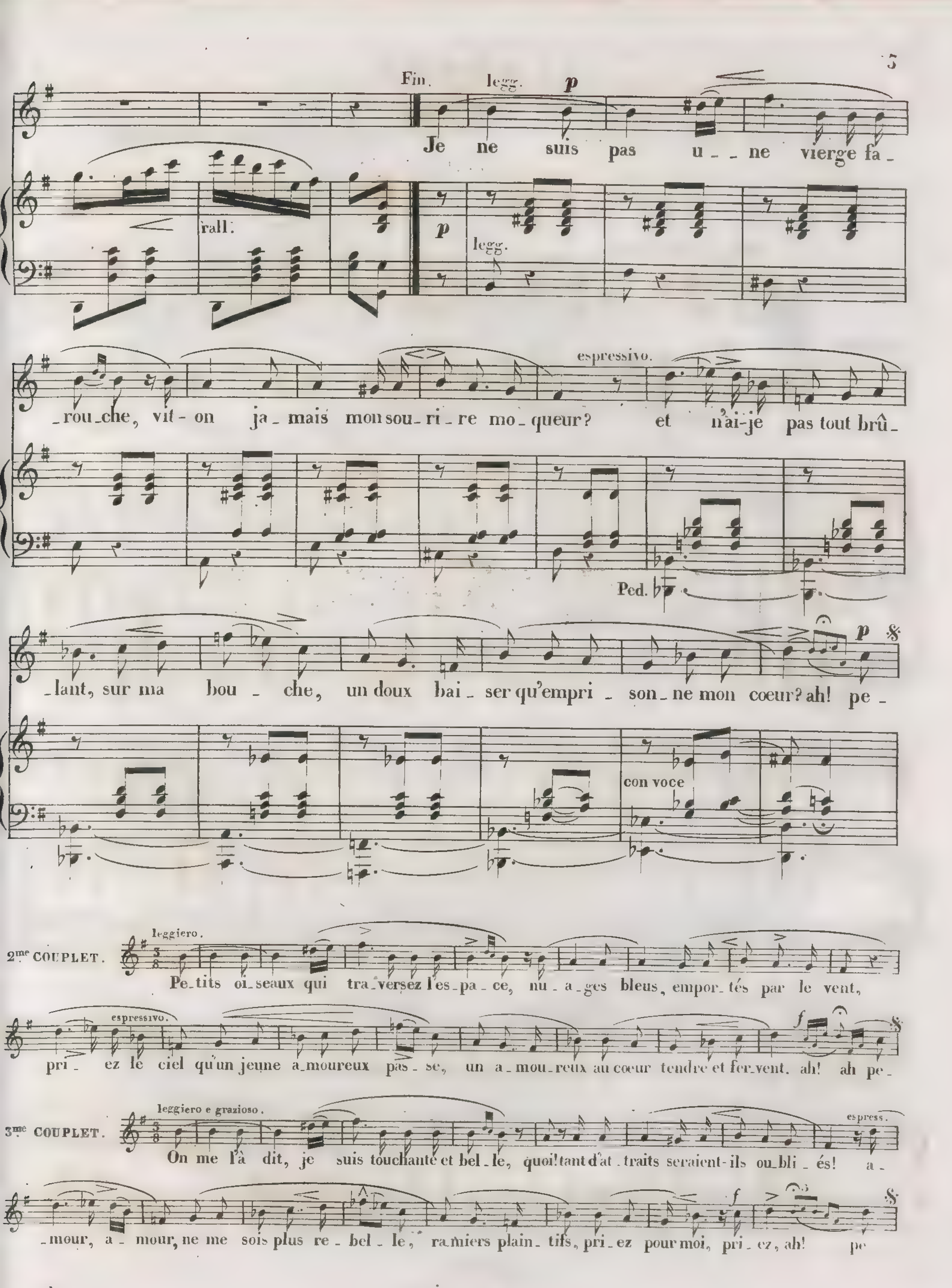
LA RÊVEUSE.

ROMANCE.

Paroles de Mr. Arsène HOUSSAYE. Musique de Maximin DELOCHE.

Prix 2f.




Fin.
legg.
p
Je ne suis pas u_ne vierge fa_
rall.
p
legg.
-rou_che, vit-on ja_mais mon sou_ri_re mo_queur? et n'ai-je pas tout brû_
espressivo.
Ped.
-lant, sur ma bou_che, un doux bai_ser qu'empri_son_ne mon coeur? ah! pe_
con voce
2me COUPLET.
leggiero.
Pe_tits oi_seaux qui tra_versez l'es_pa_ce, nu_a_ges bleus, empor_tés par le vent,
espressivo.
pri_ ez le ciel qu'un jeune a_moureux pas_se, un a_mou_reux au coeur tendre et fer_vent. ah! ah pe_
3me COUPLET.
leggiero e grazioso.
On me l'a dit, je suis touchante et bel_le, quoi! tant d'at_traits seraient-ils ou_bli_és! a_
espress.
-mour, a_mour, ne me sois plus re_bel_le, ramiers plain_tifs, pri_ez pour moi, pri_ez, ah! pe





Intérieur d'Étable

LES ATELIERS

DE DUSSELDORFF.

l en est de l'Allemagne artistique comme de l'Allemagne politique; elle affecte une allure lente, tranquille, régulière; on la croirait endormie du sommeil des heureux et des oisifs; mais sous cette surface unie il y a une activité perpétuelle, un labeur incessant, un mouvement intime qui ne se produit que rarement au grand jour. Une lutte sourde et opiniâtre s'est établie entre les écoles, et l'on élève hardiment autel contre autel; lorsqu'on s'est livré bataille, chacun ramasse ses morts en silence et les enterre sans bruit; puis on recommence avec une ardeur toujours nouvelle, car l'état de guerre permanent implique la vie et l'animation: « Lorsque des soleils se « touchent, dit ambitieusement le poëte, des étincelles, « grandes comme des étoiles, tombent du ciel et éclairent « la terre. » Les enthousiastes d'outre-Rhin n'ont pas épargné aux champions nationaux de l'art cette comparaison orgueilleuse, et nous ne sommes ici qu'un écho fidèle: « Dieu, s'est écrié un philosophe tudesque, n'a « créé l'homme que pour lutter avec lui. »

Dans un article presque récent sur la cité de Francfort, où siége la diète germanique, nous avons vaguement indiqué cette diversité tout à la fois politique et religieuse de tendances qui divise l'art allemand en deux camps rivaux constamment en présence; mais à Dusseldorff seulement, en parcourant les ateliers et les salons des artistes, on peut saisir l'ensemble et les détails de ces scissions paisibles, de ces émeutes pacifiques, de ces révolutions immaculées, qui ne coûtent qu'un peu d'encre et beaucoup de couleur. Nous avons déjà dit que le célèbre Overbeck venait de publier une brochure dans laquelle il développe hautement le principe exclusif que hors de l'art catholique il n'y a point de salut; trois autres maîtres germains ont pris parti pour le système d'Overbeck, MM. Cornélius, Veit et Schadow, directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Dusseldorff. Mais il est un homme, tout jeune encore, qui leur a déclaré une guerre éternelle, non pas avec sa plume, car il sait à peine écrire, mais avec sa palette et son pinceau. Cet homme, c'est Lessing, qui demeure à Dusseldorff, et qui, de son modeste atelier, gouverne toute l'Allemagne réformée, sans toutefois avoir l'air de prétendre à l'autorité, à la façon des monarques constitutionnels. Lessing ne dissimule nullement sa pensée: il est franc et ouvert, et ne se fait point faute de dire à qui veut l'entendre: « Je suis peintre protestant, et j'ai voué mon art au culte « de mon âme. Je ne cherche pas la beauté, mais l'éner- « gie et la vérité, l'esprit et le progrès; je ne crois pas « au système de l'art pour l'art; un artiste qui ne met « pas hardiment la main dans la roue du temps ne vaut « pas le diable et sera mort avant sa mort. » L'attaque est impétueuse, comme on le voit, et l'hérésie flagrante; aussi a-t-elle suscité des controverses nombreuses et passionnées. Mais Lessing soutient victorieusement le combat; il se sent fort de la sympathie générale; il a vu la majorité se déclarer pour lui. Alors ses adversaires s'écrient qu'il est bon d'attendre, qu'il faut laisser passer ces fougueux écarts de jeunesse, que le moment n'est pas loin où le peintre aveuglé sera trop heureux d'ouvrir les yeux et de rentrer dans le giron de l'Église, faute de poésie dans le protestantisme et de sujets dignes de son talent. Ce n'est pas à nous, simples narrateurs, de prévoir l'avenir, et nous nous contenterons d'esquisser le présent, qui offre un spectacle assez curieux. Lessing vient de se marier avec une pauvre paysanne dont il était amoureux; les critiques allemands annoncent comme un fait extraordinaire que le peintre vigoureux de Jean Huss, de Martin Luther, et de tant de paysages sombres et sauvages, est d'un caractère fort doux, d'une aménité extrême, d'un abord facile et charmant; sa vie privée est pure et irréprochable comme celle de ses antagonistes catholiques. L'un de ses plus grands désirs serait de connaître quelques artistes français, dont il a admiré les œuvres, et de voir la grande ville, dont le nom a un retentissement si magique à l'étranger, s'il ne craignait de perdre à Paris le calme naïf et traditionnel de son pays. Peut-être sent-il le besoin de se compléter en étudiant les immenses variétés de l'École française, car il y a toujours, de son aveu même, deux parties faibles dans son exécution, les femmes et les chevaux; aussi l'appelle-t-on l'homme des hommes, *der mann der männer*, par une sorte d'exagération emphatique; il n'a représenté aucun personnage féminin dans son fameux tableau de Jean Huss.

Cette grande composition, où il a retracé le souvenir de la comparution de l'illustre novateur devant le concile de Constance, s'achève rapidement. La figure de Huss domine la toile entière, et Lessing a fidèlement reproduit les traits historiques du précurseur de Luther. L'accusé est debout, enveloppé d'une vaste fourrure, rempli d'une résolution forte et d'un courage inébran-

lable; son visage est amaigri par les veilles, l'expression en est mélancolique et contemplative. Bien des nuits sans sommeil ont passé sur sa tête, mais ses yeux fatigués par l'étude brillent encore du feu intérieur de l'âme; il tient d'une main un livre ouvert, tandis qu'il appuie l'autre sur sa poitrine comme pour attester la vérité de ses paroles; il est sûr de la puissance de ses raisons et de la justice de sa cause. Vains efforts! le concile écoute à peine son éloquente défense; l'attitude des cardinaux exprime plutôt la curiosité que le bon vouloir de prononcer un arrêt impartial. Des conversations particulières se sont établies de toutes parts; on voit que l'infortuné est condamné d'avance, malgré le sauf-conduit de l'empereur Sigismond. Un seul homme parmi les assistants semble s'intéresser à son sort; c'est un noble seigneur de Bohême qui l'a accompagné à Constance. Depuis que Lessing travaille à ce grand ouvrage, M. Schadow n'a pas même daigné lui rendre visite, bien que leurs ateliers soient tout à fait voisins: ce qui n'est certes pas une preuve de politesse ni de bon goût. Le directeur de l'Académie a terminé de son côté un tableau à trois compartiments rappelant l'épisode évangélique des vierges folles et des vierges sages. Au milieu apparaît le Christ ressuscité et tendant les bras aux jeunes filles prudentes qui ont veillé sans relâche dans l'attente de sa venue et qui se présentent à cette heure, la lampe en main, pour entrer dans l'éternité; il repousse d'un geste indigné les vierges folles, trois figures fort belles, que l'ivresse a flétries, et dont l'une essaye vainement de raviver des charbons éteints. Chose singulière, tout le mérite de l'œuvre de M. Schadow consiste uniquement dans l'élégance de pose, la grâce d'expression et la pureté de formes de ces créatures équivoques; les vierges sages sont loin d'avoir un aspect séduisant; et cependant l'auteur a eu en vue la réalisation d'une pensée morale. Faut-il donc répéter, après le journal allemand, que l'Homme-Dieu, si indulgent pour la femme adultère, ne fermera pas son oreille divine à la voix du repentir, qu'il accueillera doucement la pauvre pécheresse maudissant, comme dit Schiller, la fatale beauté qui a causé sa chute? Le tableau de Lessing a été acheté par le comte de Raczinsky, de Berlin, et celui de Schadow par le Musée de Francfort que dirige, comme on sait, M. Veit, l'auteur du *Triomphe des Beaux-Arts par le christianisme*.

Pendant que Schadow s'occupait paisiblement de l'exécution de sa peinture religieuse, une attaque violente a été formulée contre lui dans la *Gazette de Cologne*, et c'est M. Achenbach, l'un des premiers paysagistes d'outre-Rhin, qui s'est mis à la tête du mouvement. Alors toute la catholicité artistique de l'Allemagne s'est émue; d'ardents plaidoyers pour et contre ont inondé nombre de feuilles, tant politiques que littéraires, et l'on a vu disparaître le respect de bonne compagnie qui avait protégé jusqu'ici la vie privée des artistes de Dusseldorff. On a exhumé tous les griefs mutuels, grands et petits, pour les réunir en faisceau; on a reproché au roi de Bavière, dont le portrait existe, sous la figure d'un ange, dans le *Jugement dernier* de Cornélius, d'avoir fait supprimer la tête de Luther que l'artiste avait peinte, dit-on, dans un groupe d'élus. D'autre part, on a prétendu reconnaître les traits des quatre peintres catholiques de la Germanie dans les cardinaux qui figurent sur le premier plan du *Jean Huss* de Lessing. Au milieu de ces orageux débats est survenu le troisième volume des *Esquisses d'une Philosophie*, par M. de Lamennais, dont nos lecteurs se rappellent les incompréhensibles théories artistiques, et vous jugez si la confusion a dû être augmentée. L'écrivain français a nié qu'il y eût quelque avenir dans l'art protestant, et les bonnes gens s'efforcent de le réfuter par un déluge de faits non moins que par une interminable série de réponses écrites.

Après MM. Lessing et Schadow, vient en première ligne, à Dusseldorff, M. Sohn, le peintre des femmes, comme l'auteur de *Jean Huss* est le peintre des hommes, et qui exécute tout, composition, coloris, dessin même, dans la manière élégante et gracieuse de M. Winterhalter et du *Décaméron de Boccace*, avec un peu plus de soin toutefois dans les détails. M. Sohn a emprunté un sujet à Goëthe, le *Tasse dans le jardin* avec les deux princesses de Ferrare; c'est la première scène du drame du poëte allemand. Le Tasse, sur le visage duquel règne une certaine mélancolie traditionnelle, a la chair rose et tendre d'un enfant et la beauté d'une femme, quoiqu'il vise de loin à l'énergie. Les princesses, dont l'une est brune et l'autre blonde, sont deux charmantes créatures, que la critique locale accuse de quelque mignardise; mais on répond à cela que ce léger défaut n'a rien que de relatif, qu'il n'a été remarqué dans l'œuvre de M. Sohn qu'à cause de la majesté habituelle du type féminin en Allemagne, qu'il n'aurait sûrement motivé aucune observation à Paris ou à Florence, où les traits sont généralement fins et délicats. Le coloris du tableau est habilement touché; la perspective manque dans le paysage; l'Académie de Dusseldorff en a fait l'acquisition. M. Sohn tient en outre le premier rang pour le portrait, et l'on remarque dans son atelier celui de la comtesse de Spée, la plus belle grande dame de la ville; l'artiste s'est inspiré du genre poétique et rêveur de M. Ary Scheffer.

D'autres noms moins connus s'offrent encore à nous. M. Stilke a abordé l'histoire de Jeanne d'Arc en une suite de toiles dont la plus grande représente le dénoûment, le supplice de la merveilleuse héroïne. M. Steinbruck a puisé sa donnée dans le Nouveau Testament. M. Puddemann a retracé le départ de Christophe Colomb et son arrivée dans le Nouveau-Monde. M. Schroeder, dont nous avons oublié de mentionner *la Demande en mariage*, qui figurait à l'exposition de Strasbourg et qui a été achetée

par une des sociétés d'Art rhénanes, s'occupe de peindre différentes scènes tirées des aventures comiques du Falstaff anglais et du Munchhausen allemand ; mais il se propose aussi de raconter l'histoire singulière et presque inconnue en France de la révolution communiste et anabaptiste de la vieille cité de Munster, en Westphalie. Ce mouvement curieux et si fécond en péripéties et en effets dramatiques n'a guère été exploité jusqu'à ce jour par les poëtes ni par les artistes. C'est seulement depuis que les journaux français ont prononcé le mot de communisme, que les Allemands ont songé à faire un retour sur leur passé, afin d'y retrouver un précédent aux idées nouvelles qui tendent à se manifester en deçà du Rhin.

LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(SUITE.)

Raphael, parvenu à ce degré de prospérité vers l'âge de trente-cinq ou trente-six ans, n'était pas un parti à dédaigner, et le cardinal Bibbiena était parvenu à le faire consentir à épouser sa nièce Marie Bibbiena. La jeune demoiselle était déjà fiancée au grand Raphaël, lorsqu'il mourut quelques jours avant celui fixé pour le mariage. Marie ne survécut que peu de temps au peintre, près duquel elle fut enterrée, sous l'autel de la chapelle de la Vierge, au Panthéon. L'attachement passionné de Raphaël pour la Fornarina peut expliquer l'éloignement que le grand artiste paraît avoir eu pour le mariage, et qu'entretenaient souvent, d'ailleurs, ses espérances assez bien fondées d'être créé cardinal par Léon X.

Mais pour achever de faire connaître toutes les modifications que le génie de Raphaël a pu recevoir, il est indispensable de rappeler ceux de ses ouvrages qu'il a produits dans la dernière période de sa vie, lorsque ayant travaillé dans tous les modes de son art, et devenu maître de son talent, il en fit connaître toute la flexibilité et l'étendue par une foule de compositions variées, dont je ne citerai que les plus importantes. Ce sont plusieurs de ses Vierges, dont celle du palais Pitti (alla Seggiola) est peut-être la plus délicate et la plus parfaite; celle où la vie, la grâce et la beauté sont empreintes avec le plus de force; c'est le Saint Michel, puis la Sainte Famille faite pour François Ier, où l'influence des modèles antiques se fait sentir, puis la vierge au Voile, l'un des diamants du Musée de Paris ; ce sont les admirables cartons qui ornent aujourd'hui le palais d'Hamptoncourt, où la vie et les actes des apôtres sont si admirablement retracés, où l'on trouve ce naturel, cette grâce et cette bonhomie que Raphaël seul a su mettre, joints à une justesse de pantomime, à une profondeur d'expression que le Poussin lui-même n'a pas surpassées.

Enfin, lorsqu'il mourut en 1520, à l'âge de trente-sept ans, il peignait la *Transfiguration*. Longtemps ce tableau fut réputé le chef-d'œuvre du maître, et quoique l'opinion générale à ce sujet se soit modifiée avec raison, selon moi, il est certain que ce tableau est resté un chef-d'œuvre, et dut paraître le plus important de tous aux yeux des artistes qui les premiers portèrent ce jugement.

On préfère donc à cette œuvre, aujourd'hui, presque tous les tableaux que j'ai cités : les *Cartons d'Hamptoncourt*, la *Sainte Cécile*, la *Vierge de Foligno*, la *Vierge au Poisson*, la *Psyché de la Farnésine*, et surtout les admirables fresques du Vatican ; il n'est pas jusqu'à l'exécution plus simple de ces derniers tableaux qui ne leur prête un charme particulier aux yeux des artistes intelligents; mais ceux qui étudient et consultent un ouvrage, dans l'intention d'y surprendre les secrets de leur art, s'attachent particulièrement à observer jusqu'à quel point les difficultés matérielles ont été surmontées. Or, de tous les tableaux peints à l'huile, il n'y en a pas un, ce me semble, qui le soit plus habilement dans toutes ses parties que la *Transfiguration*. Indépendamment de plusieurs figures où le beau et grand génie de Raphaël se fait sentir dans toute sa force, l'exécution extraordinaire de ce tableau en fait, sous ce rapport, le *chef-d'œuvre de la peinture*, et c'est dans ce sens, je crois, que ce titre lui a été donné pendant plus de deux siècles.

Dans le dessein d'abréger, j'ai omis de parler de cette suite de portraits peints par Raphaël, qui, avec ceux qu'a laissés Léonard de Vinci, seront des chefs-d'œuvre éternels dans ce mode de l'art. Je n'ai rien dit de l'histoire de l'Ancien Testament peinte au Vatican, dans *les loges*, où l'imagination brillante du peintre a si heureusement profité des *grotesques* découvertes dans les bains de Titus, et a donné à l'Europe un modèle d'ornements gracieux et variés dont le type sert encore aujourd'hui. J'aurais dû dire le nombre fabuleux de compositions dessinées, telles que la *Calomnie*, la *Prise d'Ostie*, etc., que Marc-Antoine, son élève, a gravées; il aurait fallu parler aussi du talent remarquable de Raphaël en architecture ; citer l'élégante maison qu'il a fait élever à Florence, et dire qu'il fut adjoint à frère Joconde et à Julien de San-Gallo pour continuer les constructions de la basilique de Saint-Pierre de Rome. Mais je devais me borner, et m'appliquer en particulier à faire observer ce fait si important dans le sujet que je traite, que le dernier ouvrage de Raphaël se distingue moins par le charme des formes et l'élévation des sentiments et des idées, qualités propres de ses premières productions, que par l'emploi égal de toutes les qualités scientifiques de l'art qu'il possédait par expérience, lorsqu'il peignit la *Transfiguration*.

Quel que soit le goût qui fasse préférer Léonard de Vinci, Raphaël d'Urbin ou Michel-Ange, tout le monde conviendra

que de ces trois hommes, chacun en son genre également grands par le génie, les deux premiers ont été des artistes pleins de raison et de délicatesse, tandis que le troisième était extravagant dans ses idées et bizarre dans ses goûts.

Ce que j'ai déjà dit de Michel-Ange justifie cette assertion; mais quand on étudie avec soin les projets gigantesques qu'il a conçus pour satisfaire les fantaisies non moins étranges que caressait Jules II; quand on considère quelques portions des ouvrages de sculpture qu'il acheva pour ce pontife; lorsqu'on reconnaît l'étrange bizarrerie qu'il a introduite dans l'architecture, art qu'avaient élevé si haut et si délicatement ordonné les Léon-Baptista Alberti, les Brunellesco et les Bramante, et qu'enfin on considère la voûte et le *Jugement dernier* peints par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, après que Léonard de Vinci avait fait la *Cène* et la *Joconde*, et lorsque Raphaël terminait ses fresques du Vatican, on se demande si cet homme, qui élevait sans contredit un monument si durable pour sa propre gloire, ne travaillait pas à son insu à la ruine des trois arts qu'il cultivait.

Michel-Ange, ce géant tant soit peu difforme, s'est coupé un habit à sa taille, qui n'a fait que rendre ridicule tous ceux de ses imitateurs qui ont voulu l'endosser. C'est un homme à part, chrétien quand il pense, païen dès qu'il manie le crayon ou le ciseau, rigoureusement chaste dans ses mœurs et dans ses vers, et le plus obscène des grands peintres modernes; aimant la forme pour la forme, la rendant effrayante par l'exagération de force qu'il lui donne; puis, d'un autre côté, plus délicatement platonicien que Pétrarque et que Dante, plein de suavité et de tendresse dès qu'il parle en vers, lui ordinairement brutal et presque féroce dans sa sculpture et dans ses fresques, lui ordinairement si bizarre en architecture.

Les copies, les moules de ses œuvres apportés dernièrement à Paris peuvent servir de preuves aux assertions que j'avance; mais comme on n'est pas également à même de juger de ses qualités de poëte, je m'empresse de faire connaître ce qu'il y avait de doux, de délicat et de *sentimental* même, dans l'âme de ce sculpteur, de ce peintre si habituellement forcené. Voici un de ses sonnets adressé à une femme que l'on ne connaît pas, au sujet d'un refroidissement passager.

« Si l'amour le plus chaste, uni à la plus haute piété; si une « fortune, des plaisirs et des maux également répartis entre « deux amants qu'un même désir anime;

« Si une seule âme en deux corps et un même élan vers le « ciel; si une égale flamme, nourrie à la fois dans deux cœurs « que le même trait a profondément blessés;

« Si une préférence mutuelle et l'oubli constant de soi-même; « si un amour qui ne veut d'autre prix que l'amour; si enfin « des prévenances, des soins réciproques et un empire mutuel- « lement exercé l'un sur l'autre, sont les indices certains d'un « attachement inviolable, un moment de dépit rompra-t-il de « tels nœuds? »

On a peine à comprendre comment ces pensées si chastes et si délicates sur l'amour ont pu être mises en vers élégants par le même homme qui a fait la *Léda*, le *Banquet des Dieux* et quelques parties du *Jugement dernier;* par le poëte qui en parlant de son art favori, la statuaire, disait encore :

« Comment se peut-il, et cependant l'expérience l'atteste, qu'une figure tirée d'un bloc insensible et brut, ait une plus longue existence que l'homme dont elle fut l'ouvrage, et qui lui-même, au bout d'une brève carrière, tombe sous les coups de la mort?

« L'effet ici l'emporte sur la cause, et l'art triomphe de la nature même. Je le sais, moi pour qui la sublime sculpture ne cesse d'être une amie fidèle, tandis que le temps, chaque jour, trompe mes espérances.

« Peut-être puis-je, ô mon amie, nous assurer à tous deux un long souvenir dans la mémoire des hommes, en confiant à la toile ou au marbre nos traits et nos sentiments.

« Mille ans après nous encore, on saura quel fut mon amour pour toi, on verra combien tu fus belle et combien j'eus raison de t'aimer (1). »

Comment se fait-il que le poëte qui a composé de tels vers soit aussi le sculpteur, le peintre qui, dans la chapelle Saint-Laurent à Florence, et dans le *Jugement dernier* à la Sixtine, a sculpté la sainte Vierge, a peint des saintes que l'on prendrait facilement pour de terribles Euménides? Ah! ce fait est certainement une difficulté nouvelle à ajouter au mystérieux problème de l'opération du talent dans l'homme.

Michel-Ange cependant s'est montré une fois peintre gracieux dans l'un des sujets de la voûte de la Sixtine : *la Naissance d'Ève*. Toutefois, dans ce mode, il est resté inférieur à Léonard de Vinci, à Raphaël et à lui-même poëte.

Cette voûte de la Sixtine, quoique moins célèbre que le *Jugement dernier* est l'œuvre capitale de peinture de Michel-Ange. Au milieu d'une foule de beautés d'un ordre supérieur, se distinguent « *Dieu passant rapidement près du globe de la terre, et animant l'homme en le touchant du bout du doigt;* » chef-d'œuvre de pensée et d'exécution qui donne une idée de la puissance du Créateur et de l'origine céleste de l'homme. C'est là le véritable chef-d'œuvre de Buonarotti; il y a mis de la grandeur, de la force, ses qualités ordinaires, mais cette fois, et cette fois seulement, il a donné du calme à ses personnages, aussi cet ouvrage est-il réellement *beau*.

Près de cette admirable composition s'en trouve une foule d'autres qui excitent fortement l'attention, quoiqu'elles soient inférieures à la première. Sur cette voûte sont peints les prophètes et les sibylles, Holopherne et tout un peuple de personnages imposants et terribles comme les habitants de l'enfer de Dante, dont les figures de Michel-Ange ne sont souvent que des souvenirs réalisés. De tous côtés, et dans les contours capricieux d'une architecture compliquée et bizarre, le peintre s'est plu à mettre dans des attitudes pénibles et sans objet des hommes, des femmes, des enfants plongés dans une méditation voisine du désespoir. On ne voit pas pourquoi ils souffrent, et cependant leur chagrin morne semble devoir durer éternellement; tous ces êtres paraissent doués d'une force de corps prodigieuse que leur volonté ne sait à quoi employer; ils ont l'air fatigué de la vaine activité de leurs membres et du vide affreux qui

(1) Ces deux sonnets sont tirés de la traduction des poésies de Michel-Ange, avec le texte et des notes, donnée en 1826, par M. A. Varcolier.

gonfle leur âme. Ces attitudes et cet état de l'esprit, qui caractérisent assez bien la disposition où l'on imagine que doivent être les damnés en enfer, se retrouvent à des degrés différents, dans toutes les figures sculptées ou peintes par Michel-Ange. Les statues de Laurent et de Julien de Médicis, les deux autres d'une exécution si puissante, et qui, bien que nommées *le Jour et la Nuit*, n'ont aucun rapport, aucune analogie avec ces sujets, ne sont, à vrai dire, que des âmes en peine qui attendent dans quelque détour sombre du purgatoire que la bonté divine leur accorde enfin l'éternel repos. Le Moïse lui-même, à qui le statuaire a donné la fierté orgueilleuse d'un tyran mal affermi, au lieu du calme solennel qui conviendrait au législateur des Hébreux ; le Moïse, dont le marbre est taillé avec tant de verve et de furie, pèche par la pensée, et, comme il arrive toujours en pareil cas, par l'attitude.

Avec l'âge, les qualités de Michel-Ange se sont affaiblies, et ses défauts ont augmenté. Il avait produit sa *Piété*, la voûte de la chapelle Sixtine et la plus grande partie des ouvrages de sculpture que je viens de signaler à l'âge de cinquante-quatre ans, et ce sont sans contredit ses meilleurs ouvrages.

Ce fut vers ce temps, 1531, qu'après avoir vu Florence, sa patrie, tombée sous le pouvoir tyrannique d'Alexandre de Médicis, Michel-Ange quitta pour toujours son pays et alla s'établir à Rome où il fut accueilli par le pape Clément VII, qui le sollicita de peindre dans la chapelle Sixtine, d'un côté le *Jugement dernier*, et de l'autre *la Chute des anges rebelles*. L'artiste, peu disposé à entreprendre un travail si vaste, et engagé d'ailleurs avec la famille de Jules II à terminer le tombeau de ce pontife, ne travaillait qu'assez peu aux cartons du Jugement (1). A la mort de Célment VII, il se crut délivré de cette lourde tâche ; mais Paul III, le nouveau pontife, beaucoup plus exigeant à ce sujet que son prédécesseur, redemanda avec plus d'instances encore l'exécution du *Jugement dernier*, fit modifier le contrat qui engageait Michel-Ange à achever quarante statues pour le tombeau de Jules II, et ne laissa plus de repos à l'artiste qu'il n'eût commencé la grande peinture dans la Sixtine.

Après huit ans de travail, Michel-Ange découvrit son tableau en 1541, à l'âge de soixante-dix ans.

Deux influences ont dominé l'imagination de Michel-Ange produisant cet étonnant ouvrage : celle de l'appareil poétique transmis par Dante, l'autre une espèce de fureur de faire du nu, naturelle à l'artiste florentin, mais accrue par son admiration pour la statuaire antique, et exagérée encore par la recrudescence de son goût pour les études anatomiques. Les critiques qui dans leur humeur ont dit que ce tableau était une collection de figures d'académie, et que chacune d'elles ressemblait à un sac de noix, ont certainement été plus frappés des défauts que des beautés que renferme cet ouvrage ; mais il y a quelque chose de vrai dans leur acerbe plaisanterie.

Après avoir vu les peintures de Giotto, les tableaux de Fra Angelico da Fiesole et de son élève Benozzo Gozzoli, la *Cène* de Léonard de Vinci, les deux premières *fresques* de Raphaël et ses grands cartons d'Hamptoncourt, toutes productions achevées en 1520, dans lesquelles l'art a été si heureusement appliqué à l'esprit des sujets chrétiens, on a de la peine à comprendre pourquoi, vingt ans après, Michel-Ange a représenté le Christ avec des formes herculéennes, la fureur dans les yeux et faisant, de préférence au signe qui pardonne, celui qui maudit et condamne. Pourquoi, si le peintre a voulu plutôt exprimer cette action, ne l'a-t-il pas accompagnée du calme d'un juge divin ? Cette figure, celles de la Vierge, d'Ève et des saints, toutes inspirent la crainte et l'effroi. L'Homme-Dieu et les élus qui l'entourent, laissent voir autant de trouble sur leurs traits et dans leur âme, que les malheureux à la condamnation desquels ils assistent. Tout cela, sans parler des inconcevables obscénités qui souillent cet ouvrage, est un énorme défaut de composition, d'autant plus que, puisque le peintre était si préoccupé de la poétique de Dante, il aurait dû se souvenir que non-seulement le poëte a fait diversion aux affreux tableaux de l'enfer par des épisodes tendres et gracieux, mais qu'il a mis autant de calme et de sérénité dans le paradis, qu'il avait répandu de trouble et de terreur dans son premier cantique.



En lisant dans Vasari, les éloges singuliers que l'on prodiguait à Michel-Ange pour ce tableau, on s'aperçoit qu'ils étaient donnés par des gens *du métier*, par des artistes médiocres, tels que Vasari lui-même qui faisait consister tout le mérite du peintre à épurer un trait, à rendre les membres vus en raccourci, et surtout à exprimer et à inventer, même au besoin, des détails anatomiques (1). Ces fausses louanges, données à un homme vraiment grand, ont une importance historique

(1) Si quelque chose peut donner une idée des conceptions gigantesques et bizarres de Michel-Ange, c'est à coup sûr celle du tombeau qu'il avait composé et dont il a exécuté une partie pour le pape Jules II. Voici la description qu'en donne Vasari : « Le monument devait avoir pour base un massif parallélogramme de dix-huit brasses de longueur sur douze de largeur. L'extérieur aurait été orné de niches séparées par des termes drapés supportant l'entablement. Chacune de ces figures aurait tenu enchaîné un captif ; ces prisonniers représentaient les provinces conquises par le pape Jules et réduites à l'obéissance des États de l'Église. Outre des emblèmes des arts, l'entablement aurait supporté quatre statues colossales : la Vie active, la Vie contemplative, saint Paul et Moïse, entre lesquelles se serait élevé le sarcophage surmonté de deux statues, l'une représentant le Ciel qui reçoit l'âme de Jules II, l'autre la Terre qui pleure sa mort. En somme, ce monument, outre l'architecture, se serait composé de quarante statues, sans compter les figurines et les ornements. » De ces quarante statues, Michel-Ange en a ébauché plusieurs, dont trois seulement ont été finies par lui ; ce sont les deux esclaves en marbre qui sont maintenant au Louvre à Paris, et le fameux Moïse qui est le morceau capital du tombeau de Jules II réduit, tel qu'on le voit encore à Rome dans l'église de Saint-Pierre-in-Vincoli. Il existe un croquis de l'ensemble de la conception de ce tombeau, de la main de Michel-Ange, dont on a donné la gravure dans le quatorzième volume du Vasari, de l'édition des Classiques de Milan, 1811.

(1) J'engage les jeunes artistes à observer attentivement dans les œuvres gravées de Michel Ange Buonarotti une gravure de N. Strixner, fac-simile d'un dessin à la plume de cet artiste, où il a fait le croquis des figures de la partie inférieure du Jugement dernier. C'est une étude *anatomique* des membres des différentes figures. Malgré le respect que l'on doit à la mémoire de Michel-Ange, il faut avouer qu'aucun muscle n'est à sa place et qu'il en a même inventé quelques-uns, faute que l'on trouve également dans son *Serpent d'airain*.

qui fera pardonner la citation que j'en vais faire, d'autant plus qu'elles avertiront ceux à qui on en donnerait de semblables de s'en défier. « Les plus savants dessinateurs, ainsi que les ignorants, dit Vasari en parlant du tableau de la Sixtine, ne peuvent s'empêcher de trembler à la vue de ces contours savants et de ces raccourcis qui paraissent saillir. Cette œuvre confond et réduit à rien tous ceux qui avaient la prétention de connaître quelque chose à cet art. Heureux et très-heureux es-tu, Paul III, d'avoir protégé une gloire qui consolidera la tienne ! » Puis ailleurs il ajoute : « Notre siècle est vraiment favorisé par le ciel ; artistes ! Michel-Ange, source de tant de lumière, a dissipé les ténèbres qui environnaient vos yeux ; il a rendu aisé ce qui vous paraissait si difficile. C'est lui qui a dégagé le vrai de l'erreur, c'est lui qui a illuminé votre intelligence. Remerciez donc le ciel, et faites vos efforts pour imiter en tout ce grand homme. »

Ces paroles de l'élève du peintre de la Sixtine feraient juger, si on ne le savait pas d'ailleurs, qu'à cette époque, l'école que Michel-Ange avait formée réduisait l'art à l'état de science. Beauté, scènes, expressions, pensées, tout était subordonné à la connaissance et à l'imitation du corps humain, aux moyens matériels de le dessiner et d'en exprimer les contours et les saillies. Peu importait qu'une tête fût belle, et exprimât avec justesse et agrément ce qu'était censé éprouver un personnage ; pourvu que cette tête fût bien *sur ses plans*, qu'elle eût une *forte saillie*, et qu'on y eût rempli toutes les conditions de l'imitation matérielle, on croyait avoir fait un chef-d'œuvre. Telle fut l'erreur grave à laquelle donna naissance le dernier tableau de Michel-Ange qui, toutefois, prévit ce mal lorsqu'il dit : « *Ma science enfantera des maîtres ignorants.* »

Mais enfin, il disait : *Ma science ;* il en était fier, il en avait fait parade dans son *Jugement dernier,* comme Raphaël s'était laissé aller à cette pente dans sa *Transfiguration ;* car tel est le résultat forcé de l'étude et de l'expérience dans les arts, qu'ils finissent toujours par s'infiltrer dans la science, parce qu'en effet ils sont la fleur qui se transforme en fruit.

Raphaël devint savant sans s'en douter, Michel-Ange de parti pris ; mais Léonard de Vinci était né tel.

Revenons maintenant à ce grand homme que nous avons laissé à l'apogée de sa gloire d'artiste, et suivons-le jusqu'à la fin de sa carrière. Il venait d'achever le carton qu'il fit en concurrence avec Michel-Ange à Florence, et dégoûté de ce travail, moins peut-être par des contrariétés matérielles que par le partage de gloire qu'il fut obligé de faire alors avec son jeune rival, Léonard, qui avait déjà été invité par Louis XII à venir près de lui en France, se décida à aller trouver ce prince. On ignore absolument quelles purent être ses occupations à Blois, où l'on sait, par ses notes seulement, qu'il demeura. Ce séjour eut lieu en 1506 ; et par d'autres indications tracées sur ses manuscrits, on apprend encore que l'année suivante (1507), il retourna en Lombardie, appelé par les Milanais, alors sous la domination de Louis XII, pour qu'il s'occupât des projets et des travaux du canal de la Martezana. Ce fut à Vaprio, chez son ami, son élève Melzi, qu'il se livra aux études préliminaires qu'exigeait ce travail, comme le prouve un chapitre qu'il a écrit : *Du canal de la Martezana,* dans lequel il expose : 1° les moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodi-Giano, des eaux que l'on enlèverait à l'irrigation des terres de culture et des prés, en faveur de la navigation ; 2° les moyens d'obvier à cet inconvénient en recherchant les sources actives, afin de disposer de leurs eaux pour l'irrigation des terres. Tandis que le savant se livrait à ces recherches à Vaprio, l'artiste ne restait point oisif, et c'est en cette même année (1507) qu'il peignit, sur les murs du palais de son ami Melzi, une Vierge colossale dont la tête avait six palmes de haut. Les contemporains parlent de cette production, détruite aujourd'hui, comme d'une œuvre fort belle et qui excita l'admiration générale.

Pour faire mieux comprendre la position de Léonard de Vinci à l'égard de la Lombardie et de la France, il ne sera pas inutile de rappeler que Louis Sforce, dit le More, ayant été contraint de quitter Milan après la conquête de ce duché par Louis XII, rentra quelque temps après dans la possession de cette ville, que lui enlevèrent de nouveau les généraux du roi de France, auquel on envoya son ennemi prisonnier. Louis le More fut enfermé à Loches, où il mourut au bout de près de dix ans de captivité. Louis XII, en 1505, était donc resté maître du Milanais, après avoir obtenu de l'empereur Maximilien Ier, gendre du prisonnier, l'investiture de ce duché, qui fut renouvelée en 1508, lorsque l'on conclut la ligue de Cambrai. Les grandes familles du Milanais, ainsi que le reste de la population, étaient divisés d'opinions et d'intérêts, relativement aux événements de la politique et de la guerre ; mais, placé au milieu de ce conflit, Léonard paraît s'être constamment retranché dans son double rôle d'artiste et de savant, cherchant à être utile et à illustrer un pays qui était devenu sa patrie adoptive, sans trop se tourmenter d'ailleurs des droits et du sort même des souverains, qui cherchaient à le conquérir et à le gouverner. J'insiste sur cette circonstance, parce qu'il est remarquable qu'un homme aussi distingué que Léonard, né dans le sein d'une république, non-seulement n'ait, par aucun passage de ses nombreux écrits, laissé de traces d'amour ou de haine pour tel ou tel des souverains qui l'ont protégé, mais semble même absolument étranger à l'amour de la patrie. Louis le More est chassé de Milan, Léonard va travailler tranquillement à Florence ; Louis XII s'affermit à Milan, Léonard y retourne ; et, avec la même disposition d'artiste qui lui avait fait composer les ornements et les décorations destinés à célébrer la gloire de Louis Sforce encore régnant, lorsque Louis XII, après sa conquête de Gênes, revint triompher à Milan, notre artiste fit également des arcs pour ce prince, combina des fêtes, et peignit des trophées. Sous ce rapport, c'est un homme tout à fait à part ; et quand il était à Vaprio (1507 et 1508), chez son ami Melzi, se livrant tour à tour à l'étude des sciences et à la peinture, ayant près de lui son cher élève Salai, il paraît que le reste du monde lui importait assez peu. Une note de lui, indiquant les livres qui lui furent prêtés alors par plusieurs personnes considérables de Milan, peut donner un aperçu du cercle d'idées que parcourait son esprit. C'est un *Vitruve*, prêté par Octavien Pallavicino ; un *Marliano* sur les calculs ; un *Albert le Grand*, de Cœlo et Mundo ; un *Traité d'anatomie,* appartenant à Alessandro Benedetto et les

Poëmes de Dante, que lui avait confiés Nicolo della Croce. Quant à l'indifférence avec laquelle il envisageait les événements politiques, ainsi que le sort des princes qui avaient à s'en louer et à en souffrir, on en pourra juger par ces mots tracés en tête d'un de ses manuscrits, où il enregistrait successivement ses idées et parfois ses sentiments : « *Fuis les orages! — Le duc Sforza a perdu l'État, ses biens et la liberté ; aucun de ses ouvrages n'a été achevé.* »

En 1509, il se mit en devoir d'établir une décharge, une écluse au canal de Saint-Christophe à Milan, travail dont il fut récompensé par Louis XII, qui lui accorda plusieurs prises d'eau en propriété. Sur ces entrefaites, Ser Piero, oncle de Léonard, mourut à Florence, ce qui obligea l'artiste de se rendre dans sa ville natale pour surveiller les intérêts de son héritage. Après avoir pris ces soins, il revint à Milan, toujours accompagné de son cher disciple Salai, et s'occupa de se faire assurer la propriété des cours d'eau qui lui avaient été accordés par le roi à titre de récompense. Outre ce que Léonard gagnait par l'exercice de la peinture, avec les économies qu'il avait faites, il possédait, à l'âge de cinquante-huit ans, la terre (la vigne, comme on dit en Lombardie), qui lui avait été donnée par Louis le More pour les soins qu'il avait pris à élever la statue équestre et colossale de son père, et les cours d'eau, don de Louis XII.

Mais la scène politique allait changer de nouveau. Les princes d'Italie, l'empereur Maximilien et le pape Jules II, s'étaient unis pour chasser les Français du duché de Milan, et rétablir la famille Sforza. En effet, le fils du More, Maximilien, petit-fils de l'empereur, remonta sur le trône de son père (1512), et les biographes de Léonard pensent qu'il fit encore en cette occasion le portrait du jeune duc, rentré dans ses États. Mais il paraît cependant que Léonard se rattachait plutôt aux intérêts de la France qu'à ceux de l'Italie, car après avoir cherché pendant quelque temps à tirer parti du nouveau Sforza régnant à Milan, et lorsque enfin, les Français furent mis en déroute à Novarre et chassés de l'Italie, Léonard, en raison de la misère qui régnait, ne trouvant plus l'occasion de profiter des ressources que lui avaient assurées jusque-là ses talents, partit avec Melzi, Salai et ses autres élèves pour Florence.

Les Médicis y étaient précisément rentrés vers le même temps que les Sforza recouvraient le duché de Milan, et l'année suivante, en 1515, lorsque Léonard arriva dans cette ville, elle était gouvernée par Julien de Médicis, dont le frère, le cardinal Jean, venait d'être élu pape et avait pris le nom de Léon X. Julien, non content d'accueillir Léonard avec distinction à Florence, lui proposa de le conduire à Rome, où il allait pour assister au couronnement de son frère Léon X, qui, dès son avénement au trône, pensa à s'entourer de tout ce qu'il y avait d'hommes distingués de son temps, et accueillit Léonard, en se proposant d'employer ses talents. Mais Michel-Ange et Raphaël poussé par son oncle Bramante, dont les productions avaient déjà jeté tant d'éclat sous le règne de Jules II, se sentaient peu disposés à voir arriver un rival que son âge semblait devoir écarter de la jeune génération avec laquelle il venait encore se mesurer. Quoiqu'on ne sache rien de précis à ce sujet, il est vraisemblable cependant qu'à la cour de Léon X il se forma une petite cabale favorable à Michel-Ange et à Raphaël, et qui ne le fut nullement au peintre déjà vieux du *Cénacle* et de la *Joconde*.

D'après ce que dit Vasari, il paraît que le séjour de Léonard à Rome ne fut pas long, et qu'il y travailla peu. Il n'acheva guère en cette ville qu'une *Sainte Famille*, la *Vierge*, peinte à fresque, que l'on voit encore aujourd'hui sur les murs du cloître de Saint-Onofrio, et un portrait de femme que l'on dit être celui de l'épouse de Julien de Médicis. On sait aussi qu'il confectionna le coin et le mécanisme avec lesquels on battait monnaie, et que ces moyens furent employés à Rome. Mais ses talents d'artiste et de savant, si remarquables qu'ils fussent, ne purent faire reporter sur lui une portion suffisante de l'admiration que ses deux jeunes rivaux, Michel-Ange et Raphaël, attiraient si puissamment sur eux. Le grand Léonard de Vinci fut obligé de céder la place au grand Michel-Ange et au grand Raphaël, par cela seul qu'il était vieux.

Léon X était peut-être l'homme de sa cour qui avait la prédilection la plus marquée pour les deux rivaux de Léonard. Cependant la réputation de cet homme était telle, et Julien d'ailleurs l'avait si chaudement recommandé à son frère, que le pape ne put se dispenser de lui commander un ouvrage dont on n'a jamais connu le sujet ni la destination. Mais cette chance importante offerte à Léonard, loin de lui être favorable, devint la cause de désagréments qui le déterminèrent à quitter Rome.

DELÉCLUZE.

(La fin au prochain numéro)

REVUE DES PRINCIPAUX MUSÉES D'ITALIE.

Naples.

Musée degli Studj.

(FIN.)



'ÉCOLE française n'a que d'assez pauvres imitations de Poussin, un Valentin, un Sébastien Bourdon, tout cela sans importance. Elle serait bien misérable, au Musée des *Studj*, si deux paysages de Claude le Lorrain n'y relevaient son honneur. Le plus petit est une de ces marines, si familières à Claude, où un horizon d'eau, éclairé par les rayons du soleil levant ou couchant, s'étend et s'allonge entre

deux temples qui semblent l'encadrer; l'autre, atteignant les plus grandes dimensions qu'il ait données à ses ouvrages, et que les diverses figures qui l'animent, peintes sans doute par Lauri, ont fait nommer la *Nymphe Égérie*, mérite une place au premier rang de ses ravissantes et sublimes compositions, à côté du *Moulin*, du *Passage du gué*, de *Sainte Ursule*, de la *Reine de Saba*. Les Anglais, qui ont eu le bon goût, ainsi que les moyens, d'accaparer presque toute l'œuvre de Claude, doivent envier à Naples sa délicieuse *Nymphe Égérie*.

Quant aux Espagnols, ils sont mieux représentés aux *Studj* que dans aucun autre Musée d'Italie, grâce à cette circonstance que Ribera, venu à Naples encore fort jeune, vécut et mourut dans cette ville, d'où sont sortis presque tous ses nombreux ouvrages pour se répandre en Espagne d'abord, puis dans le reste de l'Europe. Le Musée *degli Studj* en a conservé quatre: un *Saint Bruno* agenouillé devant l'enfant Jésus qui le bénit; un *Saint Sébastien* attaché à l'arbre, très-belle figure d'adolescent; un *Saint Jérôme* dans sa grotte, entendant l'ange sonner de la trompette, et enfin le grand tableau de *Silène*, où le père nourricier de Bacchus est représenté couché à terre, recevant à boire des satyres qui l'entourent. Dans ces deux derniers ouvrages, placés avec justice à la salle des *Capi d'opera*, se montre tout entier, avec ses qualités éminentes et ses défauts, qui ne sont que des qualités poussées à l'excès, ce grand peintre, si haut placé parmi ceux que les Espagnols nomment *naturalistes*, par opposition aux *idéalistes*, parce qu'ils cherchent moins le beau que le vrai, et qu'ils expriment leur pensée par la reproduction matérielle de tous les objets qu'elle embrasse. Qu'on me permette de citer ici un court fragment des *Biographies* de peintres espagnols, où j'essayais de caractériser sa manière.

«...Si Vélasquez prend la nature avec plus de franchise et de naïveté, ou plutôt s'il l'accepte telle qu'elle est, en revanche, Ribera, qui l'accommode à ses goûts, à ses caprices, en tire des effets plus forts et plus saisissants. On pourra lui reprocher d'exagérer à dessein les oppositions de la lumière et de l'ombre, pour produire quelques merveilleux résultats de clair-obscur; de choisir des têtes de vieillards, chauves et barbues, des mains ridées et calleuses, des corps décrépits et contournés, pour mieux montrer sa science de l'anatomie musculaire; de chercher d'ordinaire dans le choix de ses sujets, dans les traits et les attitudes de ses personnages, dans tous les détails des scènes qu'il représente, ce qu'il y a de plus terrible, de plus sauvage, de plus hideux même et de plus repoussant, pour porter l'émotion du spectateur jusqu'à l'horreur et l'effroi. Mais il faudra bien cependant convenir que cette lumière et ces ombres, que ces têtes, ces mains et ces corps, que ces sujets enfin avec tous leurs détails, sont possibles, sont vraisemblables, ce qui suffit dans les arts pour qu'ils soient vrais; il faudra convenir ensuite qu'au point de vue adopté par l'artiste, ils sont rendus avec une fidélité merveilleuse, avec une incomparable énergie de pinceau, et que nul peintre, de nulle École, n'a porté plus loin, dans l'exécution matérielle de ses œuvres, la force, l'audace, la grandeur, l'éclat et la solidité...»

Le *Silène* et le *Saint Jérôme* ne sont pas dans la manière de Corrège, que Ribera s'est avisé d'imiter quelquefois après son voyage à Parme, manière où il montre toujours, à mon avis, quelque embarras, quelque gaucherie; ils sont dans celle de Caravage, où Ribera retrouve toute sa force, où, loin de la combattre et de la réprimer, il s'abandonne pleinement à sa fougueuse nature d'homme et d'artiste. On lit, au bas du *Silène*, l'inscription suivante: *Josephus a Ribera, Hispanus Valentinus et coacademicus romanus, faciebat Parthenope*, 1626. Elle est tracée sur un écriteau que semble mordre et déchirer un serpent. Franchement, je ne sais trop comment Ribera pouvait se plaindre de l'envie, et se présenter en victime, lui qui était dès lors riche, puissant, renommé, le plus somptueux des artistes, l'égal des grands et des princes, lui qui, par une jalousie poussée jusqu'à la férocité, et digne d'une éternelle flétrissure, avait formé la plus terrible faction de peintres (*fazzione di pittori*), qui s'entourait de spadassins, comme les Correnzio, les Caracciolo, et chassait de Naples, avec le poignard et le poison, tous les artistes étrangers qui tâchaient de s'y établir. Mais, laissant de côté l'injuste et ridicule emblème du serpent, l'on peut s'étonner, du moins, qu'ayant cette inscription sous les yeux, les Napolitains s'obstinent à faire de Ribera un compatriote, le disant né à Gallipoli, et l'appelant *il cavalier* Giuseppe Ribera. On sait cependant, avec certitude, que Josef de Ribera est né, le 21 janvier 1588, à Xativa, près de Valence; que son père, Luis de Ribera, et sa mère, Margarita Gil, l'envoyèrent de bonne heure dans cette capitale de la province pour qu'il y étudiât les humanités, mais qu'un penchant irrésistible pour les beaux-arts lui fit préférer aux classes universitaires l'atelier de Francisco Ribalta; qu'alors s'éveilla chez lui la passion d'aller étudier l'art à sa source; qu'il ne rêva plus que Rome et ses merveilles, et qu'abandonnant famille, amis, patrie, il arriva dans cette capitale du monde artiste, où, sans appui, sans ressources, faisant de la rue son atelier et d'une borne son chevalet, copiant les statues, les fresques, les passants, il vivait des charités de ses camarades qui l'appelaient, faute d'un autre nom, le petit Espagnol (*lo Spagnoletto*). Ce fut dans cet état que le rencontra ce cardinal qui, par pitié, l'emmena chez lui, et de l'antichambre duquel Ribera passa dans l'atelier de Michel-Ange Caravage.

Qu'on excuse cette courte digression, qui doit éclaircir un point d'histoire, et rendre à sa vraie patrie un artiste éminent que Naples lui dispute, et non sans raison, si c'est sans justice, car il serait assurément le plus grand de ses peintres. Je reviens aux Espagnols incontestés. Le Musée *degli Studj* possède un *Saint François d'Assise*, de Murillo. Je n'ai pas conservé de ce tableau un souvenir bien net; mais c'est, je crois, parmi le petit nombre de ceux que renferme l'Italie, le moins imparfait des ouvrages de ce peintre, dont la renommée va chaque jour grandissant, avec la connaissance plus complète de ses œuvres d'élite, et que l'on reconnaît digne aujourd'hui de partager, avec le surnom de divin, la première place sur le trône de l'art. Vélasquez aussi est représenté à Naples par le portrait d'un cardinal. A cette indication, le catalogue du censeur royal Marcello Perrino ajoute *suo capo d'opera*, et M. Valery transcrit simplement et brièvement les mêmes mots, *son chef-d'œuvre*. Qu'est-ce que cela veut dire? S'agit-il de son chef-d'œuvre au Musée *degli Studj*? Alors, rien de plus vrai, car

Vélasquez n'y a pas d'autre ouvrage, et le seul est nécessairement le meilleur. S'agit-il de la collection de toutes ses œuvres, comme ce mot s'entend et s'applique d'habitude? Alors c'est un non-sens, une sorte de mauvaise plaisanterie, puisqu'on détruit ainsi d'un trait de plume, non-seulement tous les excellents portraits qui abondent dans le Musée et le palais de Madrid, bien supérieurs pour la plupart à celui-là, mais encore toutes les grandes compositions que peignit Vélasquez pour son royal ami Philippe IV, les *Fileuses*, les *Buveurs*, les *Forges de Vulcain*, la *Prise de Bréda* (*el cuadro de las lanzas*), et ce merveilleux tableau d'intérieur que Luca Giordano appelait la *théologie de la peinture*. Il faut dire simplement que ce portrait de cardinal est bien de Vélasquez et qu'il est digne de lui. L'éloge encore sera suffisant.

En fait de collections d'art, Naples n'a guère que son riche Musée; on n'y trouve précisément ni les églises ni les galeries particulières de Rome. Cependant plusieurs beaux morceaux, disséminés çà et là, méritent qu'on les recherche et que je les indique. Dans la cathédrale consacrée à saint Janvier, saint dont la riche chapelle *del Tesoro* conserve le sang miraculeux, on trouvera un grand tableau de Dominiquin représentant des *Guérisons opérées par l'huile de la lampe du saint patron*, une *Possédée guérie par saint Janvier*, de Stanzioni, qu'on appelle le Guide napolitain, et qui n'a, malgré ce nom, nul ouvrage au Musée; enfin, sous la coupole du *Tesoro*, peinte par Lanfranc, un *Saint Janvier sortant du four*, où Ribera a déployé toute la richesse et toute la variété d'effets de sa vigoureuse manière. Saint-Philippe de Neri a trois tableaux de Guide, une *Fuite en Égypte*, un *Saint François*, un *Saint Jean rencontrant le Christ*. Luca Giordano a peint, dans la même église, une grande fresque de *Jésus chassant les vendeurs du Temple*, et son élève Solimène y a représenté, sous la coupole, l'*Apothéose de saint Philippe*. Luca Giordano a peint encore un *Christ triomphant* dans l'église *della Pieta de' Turchini*, un *Père éternel* dans l'église *del Carmine*, les fresques de la coupole de Sainte-Brigitte, où l'on voit son tombeau, et un *Saint Thomas d'Aquin* dans celle des chapelles de Saint-Dominique-Majeur que l'on a consacrée au célèbre auteur de la *Somme*, né, comme on sait, et mort à Naples. Cette même église de Saint-Dominique-Majeur possède une précieuse *Descente de croix*, du Zingaro, trois tableaux, entre autres une *Résurrection*, de ses élèves Pietro et Ippolito Donzelli, une *Circoncision*, de Marco de Sienne, une *Annonciation*, d'André de Salerne, un *Portement de croix*, de Giovanni Corso, ouvrages également renommés. L'on trouvera encore quelques intéressantes peintures de Giotto dans la petite église de l'*Incoronata*, et, dans Sainte-Claire, un débris des fresques dont il avait orné cette élégante église; puis, dans Saint-Pierre-*a-Majella*, un beau plafond du Calabrais; à Santa-Maria-la-Nova, le magnifique *Couronnement de la Vierge*, du Napolitain Santa-Fede, la *Vie de saint Jacques*, série de fresques par Stanzioni, deux enfants que Luca Giordano peignit à huit ans; dans la chapelle de la banque des Deux-Siciles, une *Assomption*, de Borghèse, autre Napolitain; à San-Severino et à Sainte-Restitute, un *Baptême du Christ* et une *Assomption* par le Pérugin.

Mais si l'on veut trouver réunis plusieurs beaux ouvrages et voir un chef-d'œuvre véritable, complet, digne de ce nom trop prodigué, il faut, bravant l'ardeur du soleil et la fatigue d'une forte montée, grimper jusqu'au couvent des chartreux, nommé San-Martino, au pied du fort Saint-Elme. C'est dans ce couvent pittoresque, riche alors, aujourd'hui presque abandonné et devenu une sorte d'hôpital, que Ribera a peint sa grande composition de la *Communion des Apôtres*, douze *Prophètes* sur les lunettes des diverses chapelles, les têtes d'*Élie* et de *Moïse*, enfin la *Descente de croix*, qu'on proclame unanimement la reine de ses œuvres. On trouve, en effet, dans cette vaste et magnifique toile, avec toutes les qualités que nous analysions tout à l'heure, une force d'expression douloureuse et tendre, une puissance de sentiment et de pathétique qui ne lui sont pas familières; de sorte que ce tableau semble réunir la sainte et naïve ferveur de Fra Angelico à la verve bouillante de Caravage.

Pourquoi faut-il qu'à côté d'une belle œuvre se montre une mauvaise action? C'est, hélas! l'histoire de Ribera. Dans ce même couvent des chartreux, en face de sa *Descente de croix*, s'en trouvait une autre de Stanzioni. Elle ne pouvait, par la comparaison, que grandir encore celle de Ribera; mais, toujours jaloux et vindicatif, l'Espagnol persuada aux moines qu'il fallait nettoyer ce tableau; et, mêlant à l'eau ou au vernis des substances corrosives, il altéra toutes les parties délicates du tableau de Stanzioni, qui refusa de le corriger, pour laisser un souvenir impérissable de la perfidie de son rival. C'est encore dans cette chapelle de San-Martino que Lanfranc a peint, sous la coupole, une *Ascension* d'un imposant effet, et, entre les fenêtres du dôme, les *Douze apôtres*, dont il a su heureusement varier les attitudes et les expressions.

Ces diverses églises que je viens de nommer, et plus encore celle de Monte-Oliveto, renferment aussi plusieurs morceaux de sculpture dus aux deux Masuccio, à Donatello, à Rossellini, à Santa-Croce et surtout à Giovanni di Nola, qui a laissé à Naples presque toutes ses œuvres. Parmi ces morceaux, qui servent pour la plupart à la décoration de diverses sépultures, telles que les tombeaux des princes de la maison d'Anjou, de la reine Jeanne, de saint Thomas d'Aquin, du poëte Sannazar, etc., plusieurs sont dignes d'être visités; mais aucun ne me semble mériter une mention spéciale et détaillée comme l'*Écorché* de Milan, le *Pensieroso* de Florence ou le *Moïse* de Rome. Il y a pourtant à Naples des sculptures qu'on ne manque pas d'indiquer aux voyageurs, et que n'oublient jamais les *ciceroni*; ce sont celles de la chapelle San-Severo, qui s'appelait naguère *Santa-Maria-della-pieta-de-Sangri*, et qui a changé de nom en changeant de maître. On y voit un *Christ* couché sous une nappe, qui laisse deviner son nez, ses épaules et ses genoux, puis une statue de femme qu'on appelle la *Pudeur*, parce qu'une espèce de chemise mouillée est collée sur tous ses membres; enfin la personnification allégorique d'une âme qui se dégage du vice, c'est-à-dire une sorte de poisson humain qui cherche à briser les mailles d'un filet de marbre, où le diable sans doute l'avait enveloppé. Il peut y avoir dans l'exécution de ces tours de force une certaine dextérité de ciseau, comme il y a dans Watteau et Boucher une certaine habileté de touche. Mais de telles œuvres appartiennent si

évidemment à une école bien inférieure même à celle de Bernin, elles mènent à une si complète décadence de l'art, que, si l'on en fait mention, c'est pour conseiller de les fuir, c'est pour que nul homme de goût n'autorise par ses éloges, ou seulement par sa présence, la reproduction de semblables monstruosités.

Quant aux galeries particulières, je ne crois pas que Naples puisse, avec quelque orgueil, en citer d'autres que celles du *cavaliere* Lancellotti et de M. Santangelo, aujourd'hui ministre de l'intérieur. La première, que je n'ai point visitée, et que je n'affirmerai pas exister encore en son entier, renferme une marine de Salvator Rosa, un paysage de Claude, une bacchanale de Caravage, le portrait de Sannazar par Raphaël, et une célèbre *Flore*, par Léonard de Vinci. M. Santangelo, d'abord simple avocat, s'est occupé plusieurs années à grossir le petit Musée de famille commencé par son père. C'est au goût éclairé qu'il montrait pour les arts, que M. Santangelo a dû sa fortune politique; on l'a trouvé bon pour administrer les affaires intérieures de son pays, parce qu'il avait su se créer une riche et curieuse collection d'antiques, de médailles et de peintures. Ce n'était pas trop mal raisonner dans une nation sans parlement et sans presse, où les hommes ont peu d'occasions de se produire, et M. Santangelo, en faisant jeter un pont suspendu sur le Garigliano, en faisant construire un chemin de fer, qui va déjà au delà de Portici et qui sera poussé jusqu'à Sorrento, en laissant pénétrer enfin un peu de civilisation dans son pays, a prouvé qu'on n'avait pas eu tort.

Son Musée est bien digne, d'ailleurs, de la réputation qu'il lui a faite. Il renferme une nombreuse et magnifique collection de vases dits étrusques, presque tous de Nola, plusieurs objets d'antiquité, précieux aussi comme objets d'art, et jusqu'à soixante-cinq mille médailles ou monnaies, dont la plupart sont importantes, et quelques-unes fort rares. Quant à sa petite galerie de tableaux, qui est plutôt le cabinet d'un amateur, elle est loin d'avoir la même importance; je ne me rappelle clairement qu'un excellent Van Dyck, un curieux Rubens, et enfin la perle de ce cabinet, un petit *schizzo* (esquisse) du *Jugement dernier*, le premier qu'ait fait Michel-Ange, et le seul probablement. C'est un petit carton, sur deux feuilles de papier, peint en grisailles. Le travail en est admirable, surtout dans la feuille supérieure, et présente de notables changements avec la fresque de la chapelle Sixtine, où le cadre est agrandi et où les détails sont plus nombreux. C'est en peignant la fresque elle-même que Michel-Ange aura changé sa première pensée, car il ne faisait pas de grands cartons, comme les autres peintres de son époque; il disait que porter sur la muraille des dessins tout préparés, c'eût été traduire. On est admis facilement dans le Musée de M. Santangelo, et je me rappelai involontairement, lorsque je le visitai, la bibliothèque du palais Merwân, à Cordoue, dont le calife Alhakem II avait fait gardien son propre frère, car, depuis que M. Francesco Santangelo est occupé des affaires de l'État, c'est son frère qui a pris le gouvernement du Musée de famille, et qui en fait les bonneurs avec beaucoup d'affabilité.

Louis VIARDOT.

L'ARTISTE EN PROVINCE.

Département de l'Aisne.

III.



MAINTENANT que nous avons eu le temps de reprendre haleine, nous allons poursuivre, tout en rêvant et tout en nous détournant à chaque pas, notre pèlerinage de poëte, de sculpteur et de paysagiste dans le département de l'Aisne. Nous nous étions reposé, je crois, sur les limites du Vermandois; or, voilà à propos la collégiale de Saint-Quentin qui nous appelle par la voix de ses cloches. Allons donc à Saint-Quentin, en attendant mieux. C'est encore là une ville fort ancienne, connue du temps des Romains sous le nom d'*Augusta Viromanduorum;* mais depuis que le glorieux saint Quentin, dont je n'ai jamais entendu parler, y souffrit le martyre, vers l'an 303, la ville en question s'appelle Saint-Quentin.

Elle a subi, comme toutes les villes anciennes, les mille et une vicissitudes : prise par les Romains, saccagée par les Vandales, brûlée par les Huns, détruite par les Normands, et ainsi de suite. Je ne parle pas de tous les siéges, de toutes les guerres, de toutes les révolutions : Espagnols, Flamands, Anglais, Allemands, tout le monde y a passé, tantôt en conquête, tantôt en déroute. Le 2 août 1557, l'histoire vous l'a appris, cent mille combattants s'abattirent sur elle et en dispersèrent tous les habitants. Durant deux ans la ville appartint à l'Espagne; mais, hâtons-nous de le dire, tant que les Espagnols y furent, pas un seul habitant n'y rentra. Depuis ce mauvais jour, Saint-Quentin a retrouvé peu à peu ses fidèles et laborieux enfants. C'est, par excellence, la ville des fabriques; elle met en œuvre plus de dix mille artisans. Aussi, le peu de monuments qu'elle possède est à demi gâté par les grandes cheminées de l'industrie. Parmi ces monuments, il n'y a guère à citer que l'hôtel de ville et la cathédrale; c'est bien quelque chose. L'hôtel de ville, de style gothique, attire le regard par l'originalité des ornements de la façade; sur les frises, les chapiteaux, les nervures des ogives, s'épanouissent des figures grotesques et bizarres qui rappellent la naïve gaieté de nos vieux artistes. L'hôtel est porté sur huit colonnes de grès formant arcades et galerie; il est surmonté d'une lanterne à jour où babille un des meilleurs carillons. Pour la cathédrale, c'est un édifice très-majestueux, plein de grandeur et d'harmonie et qui a toute la hardiesse délicate du beau temps de l'architecture gothique.

Saint-Quentin n'a pas donné aux belles-lettres de bien grands personnages. Hormis deux contemporains, Félix Davin, qui fut un romancier agréable, et Henri Martin, qui est un historien patient et sérieux ; hormis un ou deux jeunes poëtes fraîchement apparus à l'horizon, on ne pourrait guère citer que des noms inédits. En revanche, cette ville a produit divers artistes distingués comme Bléville, célèbre au seizième siècle par son talent pour la peinture sur verre ; Allard, fameux sculpteur du même temps ; Dorigny, un des aimables peintres galants du dix-huitième siècle : le graveur Papillon ; enfin, Delatour ! Delatour, le roi du pastel, celui qui a le mieux saisi, sous son crayon délicat, le joli sourire si coquet, si doux, si galant et si spirituel des petites marquises. Aujourd'hui, Saint-Quentin est encore représenté par un peintre et un graveur, les deux Pingret. J'oubliais de noter en passant, parmi les écrivains, un brave magistrat qui a passé ses heures de loisir à rechercher dans les vieux titres et dans les mémoires poudreux les mœurs, les passions, les usages et les coutumes de ses compatriotes depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. D'après ces notes savantes et curieuses, nous voyons au septième siècle, par exemple, que le premier jour des noces, suivant un article du contrat de mariage, la femme devait faire la barbe à son mari ; il faut supposer qu'il n'y avait point d'équivoque. Je reproduis un passage du douzième siècle et un passage du dix-septième ; c'est un peu de l'histoire à l'usage de tout le monde.

« Douzième siècle. — Le commerce ne se faisait guère alors que par échanges ; l'argent était rare et avait une grande valeur ; une aune de toile coûtait quinze deniers, et une paire de souliers dix-huit. Voici les détails d'un *past*, ou festin, que les échevins de Saint-Quentin recevaient chaque année du châtelain de la vicomté : la table, dressée dans une salle tendue de tapisseries, était recouverte d'un tapis sur lequel étaient posées trois nappes. Les bancs étaient garnis de *paillots* (coussins rembourrés de paille). Les échevins étaient servis par deux clercs de la ville (le procureur et le greffier), portant serviette sur l'épaule et une couronne de fleurs sur la tête. Le premier service se composait de potages, de poulets bouillis aux pois et de pâtés de poulets ; on servait en outre un oison pour deux échevins, auquel le châtelain était tenu de fournir du bon pain et du bon vin ; venaient ensuite de la carpe et du brochet coupés par quartiers et servis sur des tranches de pain avec du *verteille* (jus d'oseille) ; on apportait ensuite du bœuf salé et de la moutarde. Chaque couple d'échevins avait son plat ; puis arrivait le rôti, qui pouvait être varié, étant au choix du châtelain ; on levait alors la première nappe et l'on servait à chaque échevin une tarte et des cerises, de la crème, des fromages vieux et nouveaux, de grosses noix et des gâteaux secs ; on ôtait ensuite la seconde nappe, et chacun des échevins recevait un grand verre d'hypocras accompagné d'*oublies* ; ils pouvaient envoyer les oublies à leurs femmes, à leurs filles ou à leurs parents. Quand le repas était fini, on disait les grâces, puis on retirait la dernière nappe, et la table restait couverte de son tapis. Alors chaque échevin prenait un bouquet, et, se couronnant de fleurs, écoutait gravement le statut qui réglait le festin, et s'assurait que le châtelain avait strictement rempli ses obligations ; dans le cas contraire, on l'obligeait à donner un nouveau repas. L'usage de ce festin dura jusqu'en 1537. Il fallait, le premier jour de mai, porter sur soi une branche de verdure, sans quoi on était exposé à recevoir un seau d'eau sur la tête. Celui qui le jetait disait en même temps : *Je vous prends sans vert*. L'ablution fut dans la suite remplacée par d'autres peines moins fortes. Cette vieille coutume a donné naissance au dicton : *Prendre quelqu'un sans vert*, pour dire le prendre au dépourvu. »

« Dix-septième siècle. — Les fêtes populaires étaient encore signalées par des feux de joie, qu'on allumait avec pompe en présence des autorités ; dans cette circonstance on lançait au peuple du pain, des cervelas et d'autres comestibles ; toutes les cloches étaient en branle, l'artillerie des remparts faisait entendre des salves multipliées, et les violons improvisaient des orchestres dans toutes les rues. Le peuple était joyeux et recherchait toutes les occasions de fêtes et de plaisirs. Lors d'un mariage, le ménétrier, chargé de rubans, à moitié ivre quelquefois, parcourait les rues de la ville en raclant son violon ; la *noce*, qui avait bien dîné, le suivait, les femmes en riant, les hommes en *houppant* (poussant de joyeuses exclamations). A la naissance d'un enfant, on tirait des coups de fusil à la porte de l'église pendant le baptême, à la porte de l'accouchée et sous ses fenêtres après la rentrée de l'enfant ; le parrain et la marraine se rendaient à l'église et en revenaient à pied, suivis et entourés d'une troupe d'enfants et d'ouvriers, au milieu desquels ils jetaient, à diverses reprises, des poignées de diverses pièces de monnaie qui, souvent, devenaient la cause de burlesques débats. La promotion ou la nomination d'un fonctionnaire public causait un mouvement universel parmi les particuliers et les corporations qui s'empressaient à l'envi d'aller complimenter l'*élu* ; les brillants blasons attachés à sa porte, les détonations d'armes à feu dans son quartier, le carillon des cloches de sa paroisse caressaient sa petite vanité, tandis que les chansons malignes, pleines de verve et de gaieté, amusaient à ses dépens les salons, et faisaient même les délices des ateliers et des marchés. Tout alors était matière à joie et à festins : le retour d'un parent, le couronnement d'un enfant dans un collége, la guérison d'un malade, le gain d'un procès, le commencement d'un établissement, la construction d'une maison et son inauguration qu'on appelait *pendre la crémaillère*. Les repas étaient sans étiquette, les convives nombreux, les mets abondants ; on y mangeait beaucoup, on y buvait davantage, et tout finissait par des chansons joyeuses, gaillardes ou satiriques. La charité se mêlait aux plaisirs : on faisait des quêtes pour les pauvres, et dans toutes les auberges il existait des troncs pour l'établissement du bureau de charité. »

Le paysage de Saint-Quentin est des plus monotones ; c'est une plaine infinie, tantôt verte, tantôt jaune, selon la saison, qui se déroule en s'inclinant légèrement de chaque côté de la ville. Le plus grand accident de paysage, c'est le canal ; c'est en même temps la plus grande curiosité de la ville. Avez-vous vu le canal ? Allez donc voir le canal ! Le canal, en un mot, est le Jardin des Plantes, l'obélisque, la colonne, l'arc de triomphe des Saint-Quentinois. C'est d'ailleurs un des ouvrages remarquables de ce siècle. Le grand souterrain traverse deux

mille deux cent quatre-vingt-cinq mètres dans le roc. Aux extrémités, les trottoirs de halage sont soutenus par des voûtes. Les bateliers ne peuvent y naviguer que la lanterne à la main ; il leur faut huit à dix heures pour la traversée, le halage ne pouvant se faire qu'à bras d'hommes. Les bateliers flamands naviguèrent les premiers sur ce canal. Parvenus à l'entrée du grand souterrain, vers Vendhuile, ils furent intimidés et faillirent à rebrousser chemin : on ne les décida à passer que par la promesse d'une exemption de droits pour le bateau qui passerait le premier. On tint parole ; un décret du 13 décembre 1810 dispensa de tout droit de navigation le bateau qui avait frayé la route et qui fut surnommé *le Grand-Souterrain*.

Près de Saint-Quentin, au village de Beaurevoir, on retrouve encore les ruines vénérables où fut conduite Jeanne d'Arc après avoir été trahie au siége de Compiègne. Bohain, agréablement perdue dans les bois, n'a pas de ruines vénérables, mais l'histoire lui a légué quelque gloire. La Trémouille, en 1525, Turenne, en 1637, portèrent la victoire dans ses murs. C'est une ville célèbre aujourd'hui par ses horloges musicales. Le Catelet regarde, en filant son lin et son coton, l'Escaut qui prend sa source dans son joli terroir. Moy montre encore avec un certain orgueil un château du douzième siècle. Je ne parle pas d'une douzaine de gros villages célèbres à divers titres, les uns pour la culture du houblon, les autres pour des fabriques de tulles et de broderies, des filatures de laine et de coton, des officines d'alun et de couperose. En passant à Ribemont, qui s'élève agréablement au-dessus de l'Oise, n'oublions pas que c'est la patrie de Blondel, le célèbre architecte qui fit élever la porte Saint-Denis, et de Condorcet, qui éleva d'autres monuments à sa gloire. En passant à Saint-Simon, n'oublions pas que c'est la patrie de Saint-Simon, l'auteur des *Mémoires*, qui a fait tout autant de bruit que l'autre Saint-Simon.

A Vervins, nous sommes en plein dans la Flandre ; une promenade de plus et nous dépasserions la frontière de France ; c'est tout à fait le pays du houblon, de la dentelle et de la poterie. On n'y trouve pas le plus maigre cep de vigne, il faut y boire de la bière, encore de la bière, toujours de la bière. Au premier abord, vous reconnaîtrez ces bonnes natures franches et graves qui vident silencieusement leur pinte avec autant de recueillement que s'il s'agissait de recevoir l'extrême-onction. Sur le seuil du cabaret, voilà bien la Flamande toute fraîche et toute rebondie qui balaye, qui lave, qui répand du sable du matin au soir. Vervins est une petite ville qui a le privilége d'être fort ancienne. Ptolémée en fait mention quelque part sous le nom de Verbinum ; mais depuis Ptolémée jusqu'au soulèvement des communes, il n'en est plus question du tout. Grégoire de Tours, les pieux chroniqueurs, les patients bénédictins n'en disent pas un mot. Vervins fut érigé en commune en 1238, suivant une charte en langue romane, octroyée par Thomas Ier, fort peu connu de l'histoire, et pas du tout de moi-même. Vervins, sous les beaux siècles de la royauté française, devint célèbre par les siéges et les traités de paix ; les Anglais, les Autrichiens et les Espagnols y mirent le pied à diverses reprises. Les Autrichiens et les Espagnols finirent par y mettre le feu. Vervins est bâti en amphithéâtre sur le penchant d'une petite colline très-riante, qui baigne ses pieds dans une rivière innocente. Le monument le plus remarquable de cette ville est un hospice du seizième siècle, fondé par Charles de Coucy ; la chapelle de cet hospice attire surtout les passants, par un très-bon tableau de Jouvenet, représentant saint Charles Borromée secourant les pestiférés de Milan. Un autre tableau du même maître décore l'église de Vervins.

Les savants, qui discutent toujours deux siècles sur un mot, n'ont jamais pu s'accorder sur l'étymologie du nom de cette ville. Les uns le font dériver de Warwicg qui pouvait se traduire au cinquième siècle dans la Gaule belgique par forteresse ; d'autres veulent qu'il provienne du mot latin Vervex à cause du grand commerce de moutons et de laine qu'on y a fait de temps immémorial. Ceux-ci tirent ce nom de Vevactum, c'est-à-dire terre en friche, suivant Pline ; enfin ceux-là de Verbenna (Verveine). Je crois que ces derniers ont raison ; pour les autres ce sont de purs étymologistes, c'est assez dire. La seigneurie de Vervins a longtemps appartenu à la branche illustre des Coucy. Parmi les hommes célèbres du pays, il ne faut pas oublier la fameuse Nicole de Vervins, la plus grande démoniaque de France et de Navarre au seizième siècle. Elle fut exorcisée à Laon après divers pèlerinages, avec un appareil splendide, par l'évêque Jean de Bours et tous les curés de son diocèse. Cette affaire fit du bruit par toute la contrée, à ce point que le duc de Montmorency, gouverneur de la province, ennuyé de voir si près de lui un pareil scandale religieux, écrivit à Jean de Bours qu'il ne lui permettait pas de croire qu'une jeune fille eût le diable au corps. La vie de la démoniaque a été écrite par Déricourt; j'ai vu le manuscrit en parchemin de cette histoire. Il y a une foule de dessins grotesques, représentant, entre autres, une troupe de petits diables incarnés, fuyant à toutes jambes pendant l'exorcisme. Miroy Destournelles raconte très-plaisamment l'histoire de Nicole. « Elle avait, dit-il, toute une légion de diables, commandés par le célèbre lieutenant du héros de Milton :

« Son nom est Belzébuth, ce guerrier redoutable. »

Les autres n'étaient que des pauvres diables, de vrais diables de *Papefiguière ;* aussi ne tardèrent-ils point à battre en retraite, tandis que leur chef, resté seul en butte à l'orage, le brava jusqu'à ce qu'il en fut écrasé. *Boulæse*, auteur d'une vie de *Nicole*, avait sans doute vu Belzébuth, car il en fait ainsi le portrait : « *Il paraissait*, dit-il, *comme un homme fort noir, laid et hideux* (c'est à peu près comme cela que Saint-Simon dépeint le cardinal Dubois); mais comme il faut rendre justice à tout le monde, nous sommes forcé de convenir qu'il était parfois un bon diable : il avait de la gaieté et même de l'espièglerie, au point d'imiter dans le ventre de Nicole des grenouilles qui se battent, de se changer en chat, en escargot, en mouche, en homme ayant *des chausses violettes et un beau chapeau*. Il donna un jour dans le ventre de *Nicole* un concert d'une espèce toute nouvelle ; *Astarot* imita le *grognement d'un gros pourceau*, *Cerberus* l'*aboi d'un gros chien*, et *Belzébuth* le *beuglement d'un gros taureau échauffé*, le tout *ensemblement sonnant*. C'était vraiment une musique infernale. Quelquefois, il est vrai,



Les Lettres de Paul

perdant sa belle humeur, il injuriait les gens et leur crachait au nez, ce qui n'est point poli ; mais on n'est pas diable pour rien ;

et parée de ses grands atours ; elle serre la main de sa compagne et semble interroger ses yeux d'un regard plein d'anxiété.





perdant sa belle humeur, il injuriait les gens et leur crachait au nez, ce qui n'est point poli; mais on n'est pas diable pour rien: du reste il avait de l'esprit comme un démon, et même des connaissances, car il parlait plusieurs langues. Nous sommes étonné que Belzébuth, si grand dans Milton, ne soit chez Nicole, au courage près, qu'un misérable paillasse de boulevard.»

Aux alentours de Vervins, il n'y a guère de curiosité d'art ou d'histoire. Cependant à Aubenton, à Étré-au-Pont, à l'Endousie-la-Ville et surtout à Origny, il y a des ateliers de vannerie dignes des contes de fées. J'ai vu à Origny des paniers légers, jolis et délicats comme des fleurs. La main la plus fine et la plus blanche est toute embarrassée en portant ces paniers-là. Guise est une ville bien groupée sur la rive de l'Oise. Le château de Claude de Lorraine, qui s'élève sur un escarpement à pic, domine fièrement ce bourg. C'est à Guise qu'est né un des trois pamphlétaires de France, Camille Desmoulins, le pamphlétaire du dix-huitième siècle, comme Pascal le fut du dix-septième, comme Paul-Louis Courier l'a été du dix-neuvième; Camille Desmoulins, qui avait les magnifiques colères d'un lion et la douceur naïve d'un enfant, ce tribun farouche qui écrivait à sa femme cet adieu si tendre en face de la guillotine : « Adieu, Lucile, je sens fuir devant moi le rivage de la vie; je vois encore Lucile, je la vois, ma bien-aimée! ma Lucile! mes mains liées s'étreignent, et ma tête séparée repose encore sur toi ses yeux mourants. »

Arsène HOUSSAYE.

ALBUM DE L'ARTISTE.

Les Sœurs de Lait. — Intérieur d'Etable dans le Jura.



VOILA un petit sujet très-simple et très-élégant que chacun interprétera à sa guise et dont nous ne nous permettrons pas de donner l'explication positive; deux jeunes filles, deux sœurs de lait, une demoiselle, comme on dit à la ville, et une jeune paysanne se trouvent réunies. L'une baisse les yeux d'un air confus, et semble garder en elle-même quelque pensée mélancolique qui voile légèrement ses traits. Sont-ce les regrets de l'absence ou déjà les premières déceptions du cœur? Songe-t-elle seulement que son amie est bien heureuse, que son bien-aimé est là tout près, tandis que celui qu'elle aime est loin d'elle, que l'image qu'elle a parfois vaguement entrevue dans ses rêves semble fuir plus loin à mesure qu'elle s'approche davantage pour la saisir? La jeune paysanne est tout heureuse, et parée de ses grands atours; elle serre la main de sa compagne et semble interroger ses yeux d'un regard plein d'anxiété. Lui donne-t-elle du courage ou de l'espoir? S'efforce-t-elle de lui inspirer l'oubli du passé ou l'espérance de l'avenir? Pour nous, si nous avions un avis à exprimer, nous pencherions pour cette dernière supposition; il y a trop de douceur et de modestie chez l'une, trop de tendresse et d'encouragement chez l'autre, pour qu'il n'en soit pas ainsi. Le peintre de cette petite scène d'intérieur, M. Compte-Calix, a rendu toutes choses avec une extrême délicatesse; le sujet est bien composé, les expressions sont naïves et touchantes; il n'y a là ni prétention ni exagération, et c'est un mérite qu'a fait encore valoir le graveur, M. Desmadryl, par la manière adoucie et reposée, souple et harmonieuse dont il a gravé le joli tableau des *Sœurs de lait*.

— Vous connaissez M. Adolphe Leleux et vous savez avec quelle prédilection il s'est adonné à la Bretagne et quel habile parti il a su tirer de la vieille Armorique. Mais M. Leleux ne se borne pas à nous faire de bonne peinture; il a encore été le maître de son frère, et sous de pareils auspices celui-ci est à son tour en chemin d'arriver à un renom honorable. Ce n'est pas aux chasseurs bas-bretons, à ces robustes paysans des environs de Vitré, aux sayons gaulois, aux cheveux mérovingiens, que s'est adressé M. Armand Leleux; c'est là un terrain vierge qu'il abandonne à son frère; lui, c'est au fond du Jura qu'il s'en est allé, pour vous rendre, avec toute la fidélité naïve de son pinceau, avec une simplicité crue et vraie. un *Intérieur d'Etable*, un de ces tableaux dont le roi Louis XIV aurait fait fi parce qu'ils n'ont rien d'héroïque. Le tableau de M. Leleux est surtout remarquable par la façon dont il est éclairé, et c'est un mérite que l'eau-forte de M. Hédouin, tout en l'exagérant peut-être un peu, fait du moins valoir avec éclat; outre que la vache elle-même est grassement peinte, tous les accessoires sont traités avec une rudesse et une franchise de touche tout à fait remarquables; l'auge, la brouette, le balai, tous ces menus détails, sur lesquels les Flamands passaient un mois, sont attaqués par le bon côté, et rendus à l'effet d'une façon à peu près complète : quant à ceux qui demandent à l'art le secret de sa philosophie, et qui sont toujours prêts à échafauder un système spécieux, comme une carcasse de feu d'artifice, sur toute œuvre, nous ne savons trop quelles conclusions leur fournirait une pareille peinture qui ne vise qu'à la vérité, sans souci des théories et des formules, et nous croyons qu'ils seraient fort embarrassés s'ils en voulaient dire autre chose, sinon que c'est bien parce c'est vrai.





THÉATRES.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de *Mademoiselle de Mérange*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Henri Potier.



Les horticulteurs qui veulent obtenir ces nouvelles variétés de fleurs dont l'apparition nous étonne chaque printemps sèment une grande quantité de graines, dont quelques centaines donnent des fleurs simples et vulgaires ; mais s'il se trouve dans le nombre un seul caprice de la nature, une étrange fleur double, elle suffit à récompenser amplement le cultivateur de ses peines et de ses avances. Les entrepreneurs de l'Opéra-Comique font de même. Ils sèment dans leur terre, fort légère, beaucoup d'opéras-comiques en un acte, en deux au plus, espérant qu'il sortira de là quelque variété originale qu'ils vendront pendant longtemps au public curieux. C'est fort bien fait, d'autant plus qu'à ce compte, il faudrait peu d'années pour mettre tous les lauréats du Conservatoire de musique à même de donner une ou deux fois leur mesure. Il est vrai qu'on ne paraît pas toujours disposé à leur offrir cette satisfaction, et qu'il existe de la préférence dans le choix de ces graines de compositeurs. Toutefois, en attendant le mieux absolu, constatons le bien qui se fait, quoique sur une petite échelle.

C'est encore une fleur simple en un acte qui s'est épanouie mardi dernier à Favart, mais on peut y voir quelques traits qui annoncent peut-être la variété nouvelle. Le musicien a d'ailleurs été servi à souhait par les auteurs du poëme qui lui ont fait du dix-huitième siècle fantastique, des roués et des filles d'honneur qui ne songent qu'à l'amour et au plaisir. Le comte de Marcillac, exilé à raison de ses fredaines scandaleuses, revient avant le délai voulu en France, pour continuer sa vie de Don Juan. Il parie mille louis qu'il aura séduit dans les vingt-quatre heures telle femme ou fille qu'on lui désignera. Le choix tombe sur Mlle de Mérange, fille d'honneur de la reine, belle et sage personne qui n'a que le tort d'aimer en secret ce mauvais sujet de Marcillac. Il feint de se battre en duel pour venger l'honneur de cette belle, et profite de l'intérêt qu'il inspire pour glisser la circulaire amoureuse qu'il porte toujours sur lui. Désespoir amoureux, promesse de mariage secret pour le jour même, rien ne manque à ce chef-d'œuvre du temps et de l'expérience. Mlle de Mérange, toute ravie d'une telle perspective, va porter sa lettre à la reine qui écarte les obs acles que Marcillac tient toujours préparés pour empêcher le mariage, et le fait marier réellement et publiquement dans la chapelle du château. Furieux d'avoir été pris au trébuchet, il donne sa foi de gentilhomme qu'il ne passera jamais de son plein gré un jour entier sous le même toit que sa femme. Il s'apprête à partir pour un long voyage, quand la touchante résignation et l'amour naïf de la comtesse l'émeuvent au point de lui faire regretter sa parole si imprudemment donnée. Heureusement que le roi l'envoie à la Bastille pour avoir rompu son ban, et permet à Mme de Marcillac d'aller s'y enfermer avec lui, ce qui concilie ses allures de roué et son amour réel pour sa femme. Les auteurs ont introduit heureusement dans cette pochade musquée le baron de Pumpernick, caricature populaire en Allemagne. Puisqu'ils sont en train, nous leur conseillons de faire quelque joyeux résumé de toute l'*humour* que les Allemands ont concentrée sur ce personnage. Qu'ils traitent cette affaire avec autant de gaieté et d'adresse que *Mlle de Mérange*, et nous leur répondons du succès.

Le compositeur a rendu quelquefois avec bonheur la verve et l'esprit du poëme. L'ouverture est assez incolore, comme le premier duo qui figurerait fort bien dans un album relié en velours. Le rondeau avec chœur, chanté par Couderc, a du mouvement et de l'entrain. L'air : *Dans mon château de Pumpernick*, est vif, amusant et presque original. Le reste, sans être trop saillant, a paru de bon goût.

Mme Potier, femme du musicien, a secondé de son mieux les efforts de son mari. Couderc, qui chante avec quelque peine, mais avec adresse, porte à merveille un costume charmant.

A. Specht.

VAUDEVILLE : *Pour mon Fils.*

Pour mon Fils, tel est le titre de la pièce jouée dernièrement au théâtre du Vaudeville, et c'est vraiment conscience de déployer tant d'esprit, tant de ruses, tant d'agaçantes coquetteries, tant de grâce féminine, au profit d'un gros gaillard de vingt ans, ou peu s'en faut, lorsqu'on a, comme Mlle Brohan, la taille élégante et fine, l'œil vif, le geste jeune, la repartie prompte, et qu'on pourrait si bien ne jouer au jeu d'amour que dans un intérêt personnel. Mais que voulez-vous? Mme la baronne de Nancy est la mère de M. Ernest de Beaumont, et du coup elle a dit un éternel adieu à toutes les joies de la jeunesse, à tous les manéges de la séduction, à tous les triomphes de la vanité ; plus de déclarations passionnées, plus d'irrésistibles sourires, plus de doux entretiens, si ce n'est afin de justifier l'épigraphe éminemment morale du vaudeville : *Pour mon Fils*. Donc, elle se met en quête d'une digne compagne pour cet enfant chéri ; elle la veut jeune, jolie, charmante, riche et spirituelle, et elle trouve enfin cet incomparable trésor aux bains de mer dans la personne de Mlle Dervière. Tout n'est pas dit cependant, et la place demande à être emportée d'assaut ; il faut écarter de nombreux prétendants, séduire Mlle Dervière, faire naître une douce sympathie entre les deux jeunes gens. Heureusement que Mme la baronne est femme de tête, et qu'elle connaît le fort et le faible du cœur

humain. Quelques mots négligemment jetés sur la ruine probable du beau-père, sur les infirmités physiques de la fille, sur son ignorance de l'orthographe, lui feront raison des trois plus empressés parmi le groupe des adorateurs. En vain, M. Dervière, qui n'est nullement dans le secret, s'emporte contre elle, tempête, menace, jure même, ma foi : Mme de Nancy ne s'en émeut guère et répond par un sourire ; le moyen, je vous prie, de faire autrement, lorsqu'on se trouve en présence de Bardou. Dans l'intervalle, M. Ernest, qui d'abord se souciait fort peu de la péronnelle, a pris feu, grâce à une dispute de jeunes gens où il l'a défendue ; il a écrit un billet fort bien tourné, parlé avec chaleur ; il s'est fait écouter les yeux baissés et le cœur palpitant. Le mariage est inévitablement au bout de toute cette intrigue, qui renferme une idée assez neuve, dont MM. Bayard et Jaime auraient pu, ce nous semble, tirer un bien meilleur parti ; il y a pourtant deux ou trois jolies scènes au second acte ; c'est grandement assez pour le succès, surtout avec l'appui de Mlle Brohan et de Bardou.

VARIÉTÉS : *Lucienne.*

Cette pièce est peu amusante, mais en revanche elle est écrite dans le plus singulier français du monde et fourmille d'ignorances à peine excusables dans un vaudeville. Mlle Flore s'y appelle Mme la baronne Desormeaux, et doit, *comme Mme de Sévigné*, raconter une histoire lorsque le rôti manque; c'est là une ânerie qui n'est surpassée que par M. de la Tortenpierre, un autre des personnages de la pièce, qui déclare gravement, sous le règne de Louis XVI, qu'un de ses rivaux est bon à envoyer au *conseil des Anciens*. Quant à l'intrigue de la pièce, la voici, si l'on peut appeler intrigue un areil tissu de banalités et d'enfantillages. Mlle Lucienne, nièce de Mme la baronne Desormeaux, doit épouser M. de la Tortenpierre, qu'elle n'aime pas le moins du monde. A la vérité elle n'aime personne autre, mais comme son oncle, dont elle doit hériter à la condition d'épouser le gentilhomme ci-dessus mentionné, la déshériterait si elle le refusait, il faut que l'obstacle vienne de lui. L'ingénieuse fille ne trouve donc rien de mieux que de faire arrêter par sa soubrette un mousquetaire ivre, qui passe en chantant sous ses croisées; M. de la Tortenpierre survient au moment où la scène devenait des plus scabreuses, et dans son indignation il refuse Lucienne. Vous voyez maintenant d'ici le second acte. Le gentilhomme outragé tourne ses regards vers la présidente Desormeaux, et la jeune fille, échappée des griffes matrimoniales de son mari projeté, rêve à son entreprenant mousquetaire jusqu'au moment fortuné de leur réunion.

On dit que M. Carmouche a beaucoup de talent et d'esprit. Alors *Lucienne* est une erreur très-complète dont il doit prendre sa revanche.

— Mardi, nous avons assisté au théâtre de la *Porte-Saint-Martin*, aux débuts de Mme Bourgeois, une jeune et jolie actrice qui remplissait le rôle de Mme Boisjoli dans la pièce de *Cartouche*. Son succès a été complet. Un jeu fin et spirituel, une voix charmante, une intelligence parfaite de la scène, le tout a été accueilli par le public avec une faveur marquée. Nous espérons que l'habile direction de ce théâtre n'hésitera pas à confier à Mme Bourgeois un rôle dans les pièces nouvelles qui vont être mises à l'étude. Nous sommes sûrs que cette jeune artiste, si pleine de bonne volonté, saura s'attirer de nouveaux et légitimes applaudissements.

BIBLIOGRAPHIE.

Promenades dans Londres, par Mme Flora Tristan. — Excursions Daguerriennes — Corinne illustrée.

Nous sommes singulièrement en retard avec ce livre, mâle et amère déclamation contre l'Angleterre, et dont nous aurions rendu compte plus tôt, si certains scrupules n'étaient venus nous arrêter plusieurs fois. Les questions sont abordées par Mme Flora Tristan avec une si âpre franchise; elle a si complétement mis de côté les pruderies de style et les périphrases morales, que tout en rendant justice à ses éminentes qualités de pamphlétaire et de socialiste, — deux mots qui ne hurlent pas autant qu'on le croirait de se voir accouplés, — nous étions dans un véritable embarras. D'un côté cet ouvrage est plein de qualités excellentes; le ton général en est bon ; il respire partout l'amour du bien, et dans les plus impraticables utopies de l'auteur, dans ses plus ardentes aspirations vers une réforme que, nous, nous n'admettons pas sans de nombreuses et graves restrictions, il règne une telle bonne foi, que nous sympathisons complétement avec lui ; mais d'un autre côté, la passion l'emporte quelquefois si loin ; Mme Flora Tristan mène si hardiment son lecteur dans les cloaques les plus infimes, et fait passer sous ses yeux des tableaux d'une si étrange crudité, que nous hésitons à conseiller la lecture d'un pareil ouvrage. Il est certain que Parent-Duchâtelet était un homme de mœurs irréprochables, et qu'il a consacré sa vie avec un admirable dévouement au soulagement de l'humanité ; mais assurément son livre, si pur par l'intention, n'est pas bon à mettre dans les mains de tout le monde. Il en est de même de Mme Flora Tristan et de ses *Promenades dans Londres*. Mme Flora Tristan mêle à ses observations philosophiques, aux peintures fort amusantes et fort bien tracées qu'elle fait de la vie du Londonnien, une si amère satire, qu'elle dépasse souvent le but. L'exécration du riche et la constante exaltation du pauvre sont tout aussi absurdes que l'idolâtrie du veau d'or, et le hautain mépris de cette *mob* anglaise qui nous est si peu sympathique. Un reproche à faire à ce livre, c'est qu'il est écrit mi-partie dans des vues philosophiques



très-avancées et d'une très-haute élévation, mi-partie dans un esprit de partialité trop acerbe contre l'aristocratie. Certes nous sommes loin de professer une grande sympathie pour l'Angleterre, mais nous ne saurions admettre avec Mme Flora Tristan que tout soit corruption dans cette aristocratie souveraine, si forte, si éclairée, et, disons le mot, si patriote. Nous ne sommes pas de ceux, nous l'avouons ingénument, qui ont une confiance illimitée dans le *chartisme*, et qui appellent de tous leurs vœux la destruction de la noblesse. Tout en trouvant avec l'auteur des *Promenades dans Londres* le sort du producteur anglais véritablement déplorable, et en nous associant de cœur à l'indignation qu'il ressent pour le dédain superbe de la féodalité industrielle envers le pauvre prolétaire, nous ne saurions demander aux révolutions la fin d'un tel état de choses. Nous pensons qu'il est réservé à l'avenir, et à un avenir prochain, de résoudre pacifiquement par l'organisation du travail les problèmes sociaux, que la faux des émeutes n'a jamais su que trancher sans les dénouer jamais. Les appels à la vengeance, l'espoir emporté des réactions, nous laissent froids et incrédules. C'est méconnaître la loi souveraine du progrès que de penser que l'émancipation soudaine de l'ilote de Birmingham, de Liverpool ou de Manchester puisse amener autre chose qu'une Jacquerie. Qu'O'Connell dise au peuple irlandais : « Ayez confiance en Dieu et tenez votre poudre bien sèche, » ou que le cardinal de Richelieu fasse écrire sur ses coulevrines : *Ultima ratio regum*, ce nous est tout un ; mais si c'est là le forceps qui doit tirer des flancs de l'avenir la réforme sociale, nous craignons bien que le désordre et la subversion ne soient pour longtemps encore de ce monde, et que le droit du plus fort n'en ait pour des siècles à rester le meilleur.

Ces réserves faites, nous dirons que peu de livres sont plus amusants et plus instructifs que celui de Mme Flora Tristan ; on y respire partout l'amour du bien, l'honnêteté de la pensée, la chasteté sévère de la matrone qui panse d'un air serein les ulcères immondes, et découvre sans rougir les plaies les plus honteuses. Il est écrit avec conscience et fermeté ; si l'on veut se faire une idée du style, que l'on se rappelle celui des *Deux Serruriers*, de M. Félix Pyat ; c'est la même amertume, la même véhémence, la même ironie âcre et sinistre. Nous ne serions pas étonnés que ce fût la lecture des *Promenades dans Londres* qui eût inspiré le drame, et nous ajoutons qui lui eût donné les plus louables qualités. Certains chapitres sont écrits avec une véritable éloquence, et presque tous renferment des particularités et des détails du plus haut intérêt. Partout on voit que la matière a été sérieusement étudiée, et que quand Mme Flora se trompe, c'est par trop d'ardeur et de passion, et non d'une façon vulgaire, en répétant et en copiant les autres. Cet ouvrage, dont il faut lire certaines parties avec défiance, mais qui dans plusieurs autres est destiné à faire autorité, ne peut, nous le croyons, qu'ouvrir les yeux des hommes politiques sur l'incurable gangrène qui ronge les entrailles de la puissante Angleterre.

— La douzième livraison des *Excursions daguerriennes* vient d'être publiée. Elle contient une charmante gravure de M. Weber, représentant, d'après une épreuve du daguerréotype, le *Harem de Méhémet-Ali*, à Alexandrie. Cette planche est transparente. L'artiste a enlevé au calque des lieux tout ce qu'il y avait de lumière et d'effet pittoresque. Le premier plan est couvert d'arbustes gravés avec une grande délicatesse ; sur le second, on aperçoit une porte, dont un battant est ouvert, donnant sur des terrains arides qui entourent le palais ; çà et là se trouvent quelques feuillages. Les bâtiments du harem sont au fond et enveloppés d'une nouvelle enceinte de murs. Le travail entier de cette gravure est fin et distingué. La notice est de M. Goupil, compagnon de M. Horace Vernet, pendant son voyage en Orient. Nous citerons encore une *Vue de Louqsor*, gravure de M. Martens. On aperçoit des jardins et des constructions modernes. Un minaret conique s'élève à droite derrière des palmiers. Le premier plan est une plage sablonneuse et unie où se trouvent des barques en construction ; d'autres barques attendent un vent favorable pour appareiller. La troisième planche représente le *Fort-Neuf*, à Naples. Elle est de M. Paul Legrand. La notice est de M. de Lagarenne. La quatrième planche représente *Sainte-Marie-Majeure*, à Rome. Le texte de cette jolie gravure, remarquable par ses effets de lumière, est du même écrivain.

La description du *Harem de Méhémet-Ali* contient un piquant souvenir, celui de la séance où M. Horace Vernet leva une épreuve daguerrienne. Lorsque les volets furent ouverts, et que la plaque sortit de son bain de mercure, le vice-roi ne pouvait en croire ses yeux. Il s'écria avec vivacité. « Mais c'est l'ouvrage du diable ! » Quoique entouré de généraux et de colonels, il tourna rapidement les talons, la main sur la poignée de son sabre, sortit sans mot dire, et se dirigea vers ses appartements, comme s'il eût redouté quelque expérience nouvelle. Cette belle collection, la première application de la découverte aux Beaux-Arts, a mieux fait qu'ouvrir la carrière, elle l'a déjà honorée par des planches qui sont des chefs-d'œuvre d'expression et de transparence dans les tons. Bien que nous n'annoncions ici que la douzième livraison, le recueil entier, qui en contient quinze, sera délivré dès à présent complet et en deux volumes reliés avec luxe, chez M. Lerebours, opticien et l'éditeur de l'ouvrage. Les *Excursions daguerriennes* sont un des présents les plus distingués pour la nouvelle année. Leur prix est peu élevé, si l'on considère le nombre et la valeur des gravures. Elles sont d'ailleurs divisées en plusieurs parties, et chaque partie forme un tout. Tantôt ce sont les monuments notables de l'Italie ou spécialement ceux de Venise ; tantôt c'est une suite de vues orientales. Les *Excursions daguerriennes* forment un des meilleurs voyages pittoresques qui aient été publiés.

— *Corinne illustrée*, de Mme de Staël, éditée par MM. Treuttel et Wurtz, est un des plus curieux livres de la librairie moderne. Pour illustrer cet ouvrage, on s'est appuyé de dessins originaux choisis parmi les compositions remarquables que Corinne a inspirées aux Gérard, aux Gros, aux Prud'hon, aux Steuben, aux Gudin. Nommer ces artistes, n'est-ce pas dire qu'un goût sévère, pur et gracieux, a présidé tour à tour au choix de la majeure partie des vignettes qui ornent le premier volume de cette publication, et n'est-ce pas lui prédire un succès brillant et durable ?

L'ÉGLISE

DE LA MADELEINE.

CONCLUSION.



Enfin nous voici arrivé au terme de notre laborieuse excursion à travers les constructions plus ou moins rationnelles qui concourent à former l'immense vaisseau de l'église de la Madeleine. Nous avons parcouru le monument en long et en large, depuis les fondations jusqu'aux combles ; nous l'avons examiné à l'intérieur et à l'extérieur, montant et descendant tous les escaliers, suivant tous les corridors, visitant les réduits de toute forme et de toute dimension qui se trouvent ménagés en vingt endroits dans les diverses parties de l'édifice. Nous nous sommes arrêté devant les nombreux ouvrages de peinture et de sculpture qui concourent à la décoration de cet édifice gigantesque ; nous avons cherché à nous rendre compte de la raison d'être de chaque chose, comme aussi nous avons essayé d'en apprécier le mérite réel, exprimant à mesure notre pensée sur tout cela dans la sincérité de notre âme.

Or, maintenant que nous avons accompli, tant bien que mal, la tâche difficile à plusieurs égards que nous avions acceptée, maintenant que nous avons descendu les derniers degrés du large escalier qui conduit aux portiques extérieurs, nous aurions peut-être le droit de nous éloigner sans autre explication, et de prendre congé de nos lecteurs, en les remerciant de l'attention bienveillante avec laquelle ils ont suivi ce travail. Cependant il nous reste encore à leur faire part des réflexions qui nous ont été suggérées par l'examen de cet ensemble de travaux hétérogènes, et, pour peu que leur patience ne soit pas épuisée, nous espérons qu'ils voudront bien suivre jusqu'à la fin nos explications, et nous permettre d'exposer avec quelque étendue les conclusions auxquelles nous avons été amené par l'observation attentive des diverses parties de l'église de la Madeleine.

Mais en jetant un dernier coup d'œil sur ce monument, avant de nous en éloigner, voici que nous apercevons le fronton de M. Lemaire que nous allions oublier, peu s'en est fallu, au milieu de la préoccupation où nous avait jeté la contemplation d'ouvrages d'art si nombreux et si différents. Le travail de M. Lemaire serait digne certainement d'un examen détaillé et d'une critique étendue, mais l'*Artiste* en a rendu compte avec tant de développement lorsque pour la première fois il fut découvert aux regards du public, que nous ne pourrions l'examiner dans ses détails sans courir le risque de nous répéter. Il ne s'agira donc ici que de l'ensemble de la composition, de l'aspect général du bas-relief et de la convenance du style adopté par le sculpteur. D'ailleurs nous serons bref, et puis ce que nous avons à dire nous ramène naturellement aux considérations générales par lesquelles nous avons l'intention de terminer ce compte rendu.

Le fronton de la Madeleine ne manque certainement pas de qualités recommandables. Avec un peu de bonne volonté et de complaisance, on arriverait probablement à en faire un éloge raisonnablement motivé. La composition n'est pas très-convenablement disposée, mais elle avait à se développer sur un champ peu favorable, et il faut reconnaître qu'elle n'est pas trop mal distribuée sur ce tympan triangulaire. Les personnages sont un peu roides et un peu guindés, mais il y a çà et là des morceaux de sculpture travaillés avec un soin tout particulier. Tout cela indique certainement un homme de talent, mais cela indique aussi un homme qui n'est pas assez sûr de son talent, et qui réalise avec indécision les choses qu'il est le plus capable de bien faire et qui devraient être le plus vigoureusement accentuées.

En effet, l'exécution, bien que caressée avec une attention scrupuleuse, manque de cette énergie, de cette précision et de cette puissance indispensables dans une œuvre de cette nature, placée à une élévation aussi considérable. La forme est indécise, et le style, pauvre, lâche et décousu, n'a ni ampleur, ni tenue, ni élévation. C'est de la sculpture honnête et rangée, accoutumée à vivre à l'écart, et peu faite pour le bruit et le mouvement de la place publique. Voyez plutôt comme elle est gauche dans sa tenue et contrainte dans son action, comme elle a peur de se compromettre par un geste énergique ou une pose franchement caractérisée. Oh ! ce n'est point ici l'allure de la sculpture de l'antiquité, cette noble fille de la civilisation grecque, qui allait, avec une égale aisance, s'asseoir au sanctuaire des temples, sur les places publiques, dans les théâtres et les carrefours, qui savait célébrer les victoires, glorifier les tombeaux, et, dans l'occasion, exprimer avec le même bonheur la grâce et la majesté, la joie et la douleur, le calme, l'emportement, la passion, le délire, et tout cela, complétement, énergiquement, résolûment, sans se laisser jamais entraîner aux formes communes, aux expressions triviales ; tout cela avec la distinction et la convenance qui ne doivent jamais abandonner un art qui se respecte et qui veut être avant tout convenable et de bonne compagnie.

Que si M. Lemaire n'a pas su introduire dans le travail qui lui était confié les grandes qualités qui constituent, à vrai dire, la sculpture monumentale, la faute n'en est pas tant à lui qu'aux circonstances, à la fausse position dans laquelle se trouvent placés les artistes de notre temps, et surtout à l'éducation inepte, à la direction absurde qui leur sont imposées. Vous enseignez à vos élèves une forme banale qui s'applique à tout sujet et à tout emplacement, vous leur troublez la cervelle en la bourrant de doctrines illogiques , et vous vous étonnez qu'arrivés à l'âge des grandes entreprises, ils ne produisent pas des chefs-d'œuvre ? Après avoir semé du gazon, vous vous étonnez de ne pas voir pousser des cèdres du Liban.

Qu'enseignez-vous donc à vos élèves pour les accoutumer

aux grandes pensées et les préparer aux grands travaux? Rien. Rien de pratique, rien d'immédiatement applicable, rien même qui soit conçu au point de vue de l'application dans toute l'éducation que vous leur donnez, puis quand ils commencent à s'émanciper, vous leur recommandez le travail silencieux de l'atelier. Peintres ou sculpteurs, ils commencent un tableau ou une statue sans se douter que ce tableau et cette statue, s'ils obtiennent quelque succès, seront destinés à une place pour laquelle ils auraient dû être faits pour atteindre à leur plus grande somme de perfection, à leur plus grande puissance d'accentuation. Aussi qu'arrive-t-il? c'est que les jeunes artistes ne travaillent la plupart du temps qu'en vue d'un succès qui doit les faire vivre; ne pouvant obtenir ce succès qu'au salon, ils se jettent à corps perdu dans toutes les exagérations à la mode; mais bientôt ils arrivent à sentir qu'ils ne sont pas là sur le chemin de la fortune, et quand le besoin les presse, que la prévoyance commence à leur faire craindre pour l'avenir, alors ils cherchent avant tout à plaire, n'importe à quel prix, au plus grand nombre, aux moins capables de juger un ouvrage d'art; car ce sont ceux-là qui font les réputations fructueuses. Alors, au lieu de se rapprocher de l'art, ils s'en éloignent, lissant des marbres et lustrant des peintures à faire envie aux plaques d'agate et aux billes d'ivoire les plus admirablement travaillées. Et puis, quand un homme a poli pas mal de marbre et lustré pas mal de toile, sous prétexte de tableaux et de statues, il arrive à être remarqué par quelque puissant personnage qui s'intéresse à lui et lui procure une commande du gouvernement, quelque tableau d'église, payé deux ou trois mille francs, c'est-à-dire un peu moins que le prix de revient. Notre homme accepte avec enthousiasme: c'est la première fois qu'il aura fait ses frais, ou à peu près, en s'occupant de son art. Mais ce tableau sera exécuté comme les précédents. Le pauvre artiste doit plaire à tout le monde, au protecteur, aux amis du protecteur, aux parents, amis et connaissances de tous les gens dont l'opinion peut nuire à l'acceptation ou au succès de son œuvre, et, qui plus est, il fait une peinture pour un emplacement, pour un pays qu'il ignore. Son œuvre ira-t-elle dans le Nord ou dans le Midi, sera-t-elle placée à portée de la main ou à soixante pieds d'élévation, dans quelque recoin obscur ou dans une chapelle inondée de lumière? Il ne sait rien de tout cela, et il travaille à tout hasard, produisant une œuvre bâtarde, sans énergie, sans parti pris, afin de souffrir le moins possible des éventualités extrêmes auxquelles elle peut se trouver exposée. Oh! ce n'est point ainsi qu'on arrivera à former de grands artistes et une grande école. Ce n'est point dans l'isolement et le silence qu'ont été réalisés les chefs-d'œuvre. L'artiste a besoin de savoir la place que doit occuper son œuvre; il doit savoir par quelles gens elle doit être vue habituellement, afin d'en combiner l'effet suivant les conditions locales auxquelles elle sera soumise. Il lui faut tout cela; et nous ne croyons pas qu'on puisse nous citer un véritable chef-d'œuvre, ou seulement une œuvre d'art incontestablement recommandable, qui n'ait été fait en vue d'une place et avec une destination précise. En effet, il n'y a guère que les époques de décadence dans lesquelles on ait compris un tableau et une statue comme un monument isolé et indépendant. Dans l'antiquité, comme aux belles années de la Renaissance, nous ne voyons pas un chef-d'œuvre qui ne soit fixé au sol ou ne tienne à la paroi d'un édifice. Le Penseur de Michel-Ange et la Figure de la Nuit décorent les tombeaux des Médicis; l'École d'Athènes, l'Incendie du Bourg et la Dispute du Saint-Sacrement, ont été exécutés sur les murs du Vatican. Le Triomphe de Galathée tient à la Farnésine, comme le Jugement dernier à la chapelle Sixtine. Les miraculeuses peintures du Corrége sont fixées aux coupoles, aux voûtes, aux murailles des églises et des couvents de son pays. La Madonna del Sacco est au-dessus d'une des portes du cloître des Servites, et l'Assomption du Titien occupe encore la place pour laquelle elle a été peinte.

Nous n'insisterons pas davantage sur ce sujet parce que nous ne pensons pas qu'il puisse devenir l'objet d'une controverse sérieuse; mais nous n'abandonnerons pas cette question de l'art monumental sans dire notre pensée sur la manière dont les artistes devraient être choisis et essayés, pour ainsi dire, avant d'être admis aux grands travaux qui sont de son domaine. Nous voudrions, par exemple, qu'on s'assurât d'une façon positive du mérite d'un peintre ou d'un sculpteur avant de lui confier une œuvre aussi importante que la décoration d'un monument public. Il ne manque pas en France de travaux secondaires dans lesquels on pourrait essayer ceux qui se présentent, afin de s'assurer que leur mérite égale leur bonne volonté. Si l'on eût agi de la sorte, nous n'aurions pas eu la douleur de voir, dans l'église de la Madeleine, quelques-unes des plus belles places destinées aux peintures et aux sculptures, dégradées à tout jamais par des ouvrages indignes d'un pareil monument.

Nous ne voudrions pas, cependant, qu'on poussât la sévérité et les exigences jusqu'à décourager les jeunes ardeurs qui se pressent en foule autour des travaux qui donnent fortune et réputation; mais nous ne voudrions pas non plus qu'on préférât les plus importuns aux plus capables, et nous croyons que l'art n'aurait rien à perdre à ce que ceux qui travaillent sérieusement et font peu de démarches ne fussent pas sacrifiés à ceux qu'on rencontre dans toutes les antichambres et dans tous les salons.

Une observation encore, et celle-ci a rapport à l'économie de l'édifice; il s'agit de savoir jusqu'à quel point le peintre et le sculpteur sont indépendants de l'architecte dans le concours qu'ils apportent à l'achèvement de son œuvre. Nous avons remarqué précédemment que les différentes peintures qui décorent les tympans des archivoltes latérales, au-dessous des trois coupoles, ne sont pas en rapport les unes avec les autres et produisent un effet déplorable, en présentant d'un côté des figures de dimension presque double de celles du tableau qui est opposé ou qui suit immédiatement. C'est là, suivant nous, un vice radical et qui suffirait pour détruire l'effet de la plus heureuse disposition de lignes dans cette partie du monument. Or, l'architecte avait le droit de veiller à ce qu'il ne pût en être ainsi, car c'est lui qui est le directeur suprême de l'œuvre commune; c'est lui qui a conçu la pensée générale et qui a le droit de tracer aux pensées secondaires le cadre dans lequel elles auront à se développer. Ainsi, l'architecte pouvait dire au peintre: Il me faut un tableau dont l'aspect général soit sombre ou éclatant, et des figures

de telle ou telle proportion, et nous ne comprenons pas qu'il ne l'ait pas fait. Quant à nous, chargé de la direction des travaux de la Madeleine, nous n'aurions jamais consenti à laisser exécuter les tableaux de M. Schnetz et de M. Couder en face l'un de l'autre.

Nous avons lieu de nous étonner de cette tolérance, d'autant plus qu'on a été d'une sévérité extrême pour les sculpteurs, dont les œuvres sont encadrées dans l'architecture et desquels on a exigé, si nous sommes bien informé, qu'ils se conformassent à des dessins arrêtés d'avance, sans les avoir consultés et indépendamment de leur concours. Nous ne saurions comprendre tant de sévérité à côté de tant de tolérance, d'autant plus que la sévérité comme la tolérance ont dépassé les justes limites. L'architecte a le droit de dire au sculpteur : Il me faut ici une figure de telle dimension et de tel caractère; là, un bas-relief de telle saillie et qui occupe un tel emplacement ; cela est très-vrai, mais il faut faire aussi au sculpteur sa part d'artiste et le laisser libre d'arriver, par les moyens qu'il jugera convenables, à l'effet que vous voulez produire : autrement vous le réduiriez au rôle de simple manœuvre, et vous ne trouveriez bientôt plus un seul artiste digne de ce nom qui consentît à travailler dans de pareilles conditions. Le peintre et le sculpteur doivent être subordonnés à l'architecte, cela est encore vrai, mais à condition que l'architecte comprendra les nécessités de leur art, et ne les mettra pas dans des conditions où il serait impossible de satisfaire à ses convenances. C'est ici une question essentielle sur laquelle nous avons déjà insisté, et nous ne nous lasserons pas de renouveler la discussion aussi longtemps qu'elle ne sera pas résolue aux yeux de tous les gens qui s'occupent sérieusement des arts et s'inquiètent de leurs progrès, car c'est, avant tout, l'intérêt des arts que nous défendons, et que nous défendrions même aux dépens de l'intérêt des artistes, toutes les fois que ces intérêts ne se trouveraient pas concordants.

Aurions-nous jamais, sans cela, pris en main cette plume de critique, et l'y aurions-nous tenue si longtemps; non, certainement, non, car le métier de critique est âpre et douloureux dans un temps comme le nôtre, où l'on ne peut rien louer sans restriction, âpre et douloureux surtout quand l'on regarde vainement dans toutes les directions sans voir poindre l'art que l'on a rêvé.

Cependant nous sommes certain de n'avoir cédé à aucune prévention et d'avoir évité autant que possible toute personnalité blessante. Aussi nous comptons bien avoir conquis l'approbation de tous ceux qui nous jugeront sans passion et en toute connaissance de cause. Que si quelques-uns n'étaient pas complétement d'accord avec nous sur les différents jugements que nous avons portés, ceux-là mêmes conviendront que nous avons parlé de toutes ces choses comme on doit le faire quand on est profondément pénétré de l'importance de l'art, et qu'on n'est étranger ni aux principes, ni à la pratique de ses diverses manifestations. Un jour viendra peut-être où il nous sera donné de le démontrer autrement que par des paroles ; car pourquoi n'aurions nous pas aussi notre part dans les travaux au moyen desquels on peut se faire un nom recommandable. Oh ! la France aura longtemps encore des monuments à élever, du marbre à tailler, des murailles à couvrir de peinture ; patience donc, à chacun son tour ; les hommes de notre génération ne sont pas près de mourir.

Véritablement le métier de critique est bien rude et bien douloureux! Comme nous achevions ces lignes, voilà qu'il nous est revenu que nos paroles avaient frappé, sur son lit de douleur, un jeune homme, un artiste dont nous aimons le talent et dont nous avons été les premiers à proclamer le succès lorsque, à peine connu, il débuta au salon de 1835 par une œuvre à laquelle nous avons applaudi autant que pas un, et qui lui a conquis une réputation à laquelle nous nous faisons gloire d'avoir contribué pour notre part. L'auteur des *Funérailles de Marceau* a exécuté à la Madeleine un tableau qui ne nous a pas paru digne du talent qu'il a montré en d'autres circonstances, et nous l'avons dit avec la franchise qui caractérise tous nos jugements ; nous avons été même d'autant plus sévère, que nous avions affaire à un artiste d'un mérite plus éminent. Mais, tandis que nous faisions consciencieusement notre métier de critique, le trait parti de notre plume est allé aigrir la douleur d'un homme souffrant que la maladie a seule empêché d'achever une œuvre que nous avons dû croire terminée ou à peu près, puisqu'on n'y travaillait plus depuis assez longtemps.

En apprenant que la Madeleine aux pieds de la croix n'était pas une peinture finie dans la pensée de l'auteur, nous avons accueilli avec empressement cette explication. Ainsi, les imperfections que nous avons signalées dans le tableau de M. Bouchot doivent être attribuées à la maladie, et non point à la négligence ou à l'insuffisance du talent, et, bien que nous ayons conclu de ces imperfections, dont nous ne connaissions pas la véritable cause, que les tableaux religieux étaient moins convenables au talent de M. Bouchot que les tableaux de bataille, nous n'en souhaitons pas moins que M. Bouchot, bientôt rétabli, nous montre que nous nous sommes trompé : personne ne sera plus heureux que nous de proclamer son nouveau succès.

Quelques mots encore. Depuis la publication de notre premier article sur les sculptures de la Madeleine, nous avons été informé que le groupe colossal représentant l'apothéose de la sainte, et destiné à couronner le maître-autel de l'église placée sous son invocation, s'exécute en ce moment dans les chantiers de l'île des Cygnes. L'auteur de cet important travail, dont nous n'avons pu alors que signaler l'absence, faute d'avoir eu l'occasion de l'examiner, M. Marochetti, nous a procuré avec une bonne grâce parfaite les moyens de visiter le modèle de grandeur d'exécution qu'il a livré aux praticiens. C'est une composition d'un style élevé, très-simple et en même temps très-convenable. Sainte Madeleine, à demi agenouillée sur la natte de joncs traditionnelle, est emportée vers le ciel par trois anges qui la soutiennent dans une attitude pleine de respectueuse admiration.

C'est là, il faut en convenir, une de ces œuvres gigantesques dont les plus grands artistes eussent envié l'exécution, et que les plus renommés eussent regardé comme une bonne fortune de voir confiée à leur génie ; car Michel-Ange lui-même n'a jamais, que nous sachions, été chargé d'une sculpture d'un semblable développement : en effet, ce groupe n'a guère moins de

dix-huit pieds de hauteur. Depuis près de six mois huit praticiens sont occupés à le mettre au point, et leur travail ne sera probablement pas terminé avant une année. Il faut voir aussi quels blocs de marbre ils ont à remuer, à dégrossir, à tailler, à ciseler; il faut les voir à l'œuvre pour comprendre de quelle attention scrupuleuse, de quelle patiente persévérance ces hommes ont besoin d'être doués pour mener à bonne fin une pareille entreprise, et reproduire dans son unité le travail de M. Marochetti, au moyen de tous ces quartiers de marbre, de chacun desquels on pourrait, au besoin, faire sortir une figure plus grande que nature. Puis, quand la besogne des praticiens sera faite, viendra le sculpteur pour donner la dernière main à tout ce travail, caractériser chaque chose, imprimer à chaque détail l'accentuation convenable, et rendre tout cet ensemble plus conforme au modèle qu'il a sculpté de ses mains, plus conforme surtout à la pensée qui a présidé à l'exécution du modèle.

Nous n'avons pas ici l'intention de rendre compte de cette large composition qui sera, sans contredit, la plus importante de toutes les œuvres de sculpture concourant à la décoration de l'église de la Madeleine. Cet ouvrage n'est pas de ceux que l'on pourrait apprécier convenablement en quelques lignes; aussi nous nous réservons de lui consacrer un article spécial dans un des numéros de la nouvelle série qui va commencer avec l'année 1842. Cependant, nous n'avons pas voulu terminer ce dernier article sur l'église de la Madeleine sans faire connaître, dès aujourd'hui, l'état dans lequel se trouve actuellement ce travail longtemps retardé par la difficulté de se procurer les marbres nécessaires pour le mettre à exécution; car tous viennent d'Italie, aussi bien les blocs de Carrare, destinés aux chairs, que le blanc de lait dans lequel se taillent les draperies et tous les accessoires.

G. LAVIRON.

DÉLIVRANCE.



Bien que les vers que nous publions aujourd'hui paraissent un peu en dehors de la spécialité de notre journal, nous avons pensé cependant que nos abonnés les liraient avec intérêt. C'est un poëme dicté par la reconnaissance, et nous nous associons de cœur aux nobles sentiments exprimés par M. Adolphe Dumas, qui a su revêtir un sujet presque scientifique des couleurs brillantes de la poésie.

Près du bois de Boulogne est une maison blanche
Pleine de femmes et d'enfants
Boiteux, perclus, traînant le pied, traînant la hanche,
Et tous malades et souffrants.

Paris a rejeté, comme Sparte, en marâtre,
Ses monstres de difformités
Dans ce puits des douleurs, comme le vieux Barathre
Rempli de ses infirmités.

Et c'est là que gémit dans ses os et ses veines,
Mal venu, contrefait, retors,
Tout un peuple d'enfants, portant toutes les peines,
Dont leurs pères ont tous les torts.

Ce que Paris cachait derrière une toilette,
Sous le mystère des boudoirs,
Paris peut le toucher du doigt : c'est un squelette
Qui se promène tous les soirs.

C'est le mal né du mal et vos erreurs écloses,
Germes infirmes et boiteux,
Cachés dans les replis des êtres et des choses,
Et qu'on retire monstrueux.

C'est la réalité des mauvaises pensées
Et des coupables passions,
Et Vénus qui recueille, en public renversées,
Vos secrètes libations.

C'est votre pauvre enfant incliné sur la terre.
Quand ce malheur est arrivé;
Sa mère fut surprise une nuit d'adultère,
Et l'enfant n'est pas achevé.

C'est votre pauvre fille, assise à sa fenêtre,
Pâle comme votre remord :
Sa mère allait au bal quand l'enfant voulait naître,
Et l'enfant est né presque mort.

C'est votre propre sang, votre image vivante,
Qui n'a jamais connu vos bras,
Et qu'un père sans cœur laissait à sa servante,
Quand sa mère n'en voulait pas.

C'est le hasard encor, l'aveugle providence
Et le dieu des aveuglements,
Monstre sans yeux, qui laisse à tous l'indépendance
Et règle les déréglements.

Et qui fait qu'un matin dans une ville on trouve
Des enfants perdus, aux abois,
Quand la chèvre nourrit ses petits, et la louve
Garde les siens au fond des bois.

C'est tout ce qu'à Paris de fautes et de crimes
Inconnus et non expiés,
Et Dieu qui fait monter du fond de ces abîmes
Tous les témoins estropiés.

Et Dieu qui dit : Voilà tous les réveils étranges
De vos rêves de chaque soir;
Et, vendangeurs, après l'ivresse des vendanges,
Ce qu'on trouve au fond du pressoir.

II

Or, le jour où je vins, enfants, comme un des vôtres,
Souffrant cette douleur avec toutes les autres,
J'étais homme, j'avais grandi;
Oh! je n'accusai pas ma mère, et que ma bouche
Se dessèche si j'ose insulter sur sa couche
Son corps à peine refroidi

Le hasard avait fait qu'une sœur et qu'un frère
Jouant à mille jeux comme vous pourriez faire,
Courant l'un l'autre dans un pré,
La sœur fit choir le frère. — Oh! mais quelle faiblesse,
Pourquoi lui rappeler un souvenir qui blesse?
Son amour a tout réparé.

Je venais, pour vous dire, enfants, ma patience,
Et le malheur aussi, ma plus grande science,
Et tout ce qu'il faut pardonner
A son père, à sa mère, aux autres, à soi-même,
Même à Dieu, dans le ciel, notre père suprême,
Qui semble nous abandonner.

Et vous me comprendrez, malgré votre bas âge :
Tout le mal qu'on m'a fait m'a toujours rendu sage ;
Et souvent pendant la douleur,
Pour me fortifier, j'attends, je me recueille
Et je chante, et ma strophe, humide à chaque feuille,
S'épanouit comme une fleur.

Pourquoi rendre le mal, ou le mien ou le vôtre?
Un homme a si souvent à se plaindre d'un autre ;
Les chemins sont si ténébreux,
Et tant de malfaiteurs attendent sur la route ;
Vous ne voudriez pas les imiter sans doute,
Les méchants sont si malheureux !

Il faut tout endurer : l'erreur, la calomnie,
Celui qui nous insulte et celui qui nous nie,
Et ne jamais répondre non,
Et laisser vivre ceux que Dieu condamne à vivre
Pour déchirer de nous jusqu'aux pages d'un livre
Où nous oublions notre nom.

Souffrir dans sa pensée, oh ! je vous le demande,
Et dans son cœur, enfants, n'est-ce pas la plus grande
De toutes les infirmités ?
Que répondre à cela? Des réponses augustes :
A des maux infinis, la constance des justes
Et des pardons illimités.

Mais j'oubliais, enfants, que le remède immense
C'est votre oubli de tout, meilleur que la clémence ;
Que vous opposez, jeunes fous,
Au malheur l'ignorance, aux hommes la jeunesse,
Et, qu'après tout, celui qui parle de sagesse
N'est pas aussi sage que vous.

III

Le premier soir, j'entrai dans cette infirmerie ;
Le bon docteur, Vincent Duval,
Avait dit aux enfants : « Jouez sur la prairie,
Mais ne vous faites pas de mal.»

Et les petits garçons et les petites filles,
Jeunes et vivants tourbillons,
Dans la prairie en fleur volaient sur leurs béquilles,
Légers comme des papillons.

Partout les cris, la joie, enfin toute l'enfance,
Et son bonheur retentissant ;
Les tu, les toi, partout, comme si la souffrance
Les eût fait frères en naissant.

Et l'on voyait tomber, bondir ces têtes blondes,
Retomber, rebondir encor,
Comme si le pommier, l'arbre des maux immondes,
Eût secoué ses pommes d'or.

Et le docteur disait : « Mes garçons et mes filles,
Et mes malades triomphants,
Les voilà, je ne puis corriger les familles,
Mais je redresse les enfants.

Si les mères savaient, ce qu'ignorent les mères,
Ce qu'on trouve dans les berceaux,
Quand on revient du bal, folle de ses chimères
Et couverte de ses joyaux ;

Ce qu'une heure d'oubli pour des plaisirs bien vides
A produit de cris étouffants,
Et changé pour jamais en visages livides
De roses visages d'enfants.

On ne le sait qu'après, quand on voit un jeune être,
Fils du hasard et du malheur,
Qui criait en naissant, pleurant pour ne pas naître,
Grandir avec une douleur ;

Quand la maison affreuse est pleine d'agonies,
Et de regrets, — venus trop tard !
Et qu'on veille au berceau des jeunes insomnies
Et des souffrances de vieillard.

On me les donne, alors, mourants dans les tortures,
Comme à leur père, et je suis seul
A dérouler ainsi ces pauvres créatures
Dans leur lange et dans leur linceul.

Celui-là partira la semaine prochaine ;
C'est mon enfant, et ma fierté !
Voilà, durant trois mois, je leur donne la chaîne,
Après trois mois, la liberté.

Celui-là part demain. — Chaque fois qu'on m'emporte
Un fils, je ne sais pas comment,
La maison est plus vide et plus triste, et la porte
S'ouvre plus difficilement.

Ils s'en vont tous, heureux et plus tard, je l'espère,
Reviendront, quand ils seront grands.
Ils m'appellent leur père? — hélas ! je suis leur père,
Et les autres, sont leurs parents. »

— La famille n'est pas entre quatre murailles.
La plus grande paternité,
Chacun de nous la porte au fond de ses entrailles,
Lui dis-je, c'est l'humanité.

Tous vos petits agneaux, l'un après l'autre, ensemble,
Se retirent dans le bercail,
Et le calme du soir endort le jour et semble
Le reposer de son travail.

Allez, reposez-vous, homme juste et grand homme,
Heureux, content et satisfait,
Et que Dieu vous envoie un sommeil, divin comme
Tout le bien que vous avez fait.»

Un seul, le beau petit Louis, tête vermeille,
Était resté sur le gazon,
Criant comme l'Amour blessé par une abeille
Dans les songes d'Anacréon.

Il n'avait fait qu'un bond, le docteur, sans rien dire,
Et me faisant signe : — A demain !
L'emportait en chantant, et pour l'aider à rire
Le faisait danser sur sa main.

IV

Une seule fenêtre où veillait quelque chose,
Et qui s'ouvre le soir dès que la nuit est close,
Semblait dire dans la maison :
Ma journée est finie et n'est pas terminée,
Ma douleur, pour la nuit, s'éveille, illuminée
Comme l'étoile à l'horison.

Et sur sa couche, au bord de sa chapelle ardente,
Sous des touffes d'œillets, sa couronne odorante,
Une Vierge de Raphaël
Avec ses derniers pleurs tremblants à sa paupière,
Comme si son sommeil poursuivait sa prière,
Dormait en regardant le ciel.



Elle avait tant souffert, la pauvre créature,
Appelé Dieu, sa mère, et toute la nature,
Et tout ce qu'on peut implorer!
Depuis trois mois, malade et sans changer de place,
Elle ne dormait pas, elle n'était que lasse,
Elle était lasse de pleurer.

Ses cheveux noirs, plus longs que ceux des jeunes saules,
Aussi, de sa douleur, pleuraient sur ses épaules,
Sur son visage, sur ses bras,
Et la dérobaient toute et disaient autour d'elle :
Regardez-la pleurer, car sa douleur est belle,
Regardez, mais ne voyez pas.

Oh! sans te voir, lui dis-je, et sans que tu m'entendes,
J'apporte à ton autel un cœur chargé d'offrandes,
Et, les mains jointes, à genoux,
Laisse-moi te prier, jeune vierge immolée,
Et, si la nuit m'écoute et t'endort consolée,
Demain tu priras Dieu pour nous.

Ou si tu veux, prions ensemble dans nos âmes :
Ainsi que les douleurs les prières sont femmes ;
Quand elles montent pour un vœu,
Les anges dans le ciel, leurs mains sur leurs poitrines,
En regardant passer ces blondes pèlerines,
Les suivent jusqu'aux pieds de Dieu.

Prions, et que demain le soleil, si tu pleures,
Avec des coupes d'or verse toutes les heures
Sur le seuil de cette maison ;
Que tes œillets fleuris, au bord de leurs corolles,
En langage embaumé, te disent des paroles
Douces comme ta guérison.

Que le sage docteur, comme le divin maître,
Qui sait que nous résoudre, attendre et nous soumettre,
Nous guérit de maux inouïs,
Avec sa main féconde et pleine de merveilles,
Endorme doucement le jour, toutes tes veilles,
Et ton sommeil, toutes les nuits;

Et que son doigt te touche et ta beauté renaisse
Sur ton front de vingt ans qui pâlit sans jeunesse,
Et que l'azur et le carmin
Sur ton visage heureux tombent de ta couronne,
Comme si Raphaël, en rêvant sa Madone,
Tenait sa gloire sous sa main.

Que le mal qui t'a prise un jour pour sa victime
Soit, comme un malfaiteur qu'on punit de son crime,
Chassé de tous les cœurs chrétiens;
Que tes pleurs ne soient plus que des gouttes de pluie,
Et qu'enfin ton sourire en naissant les essuie
Sur nos yeux comme sur les tiens.

Et que bientôt le monde, ô vierge, te revoie
Avec tout ton bonheur, avec toute ta joie ;
Et quand les hommes s'offriront
Pour briguer à l'envi ta couronne d'épouse,
Tu puisses de tes mains, dans la foule jalouse,
La poser sur un noble front.

Une main dans la chambre éteignit la lumière,
Je laissai dans le ciel envoler ma prière,
J'éloignai le bruit de mes pas.
Et les songes heureux, descendus sur sa couche,
Se partageaient son souffle endormi sur sa bouche,
Et son cœur qui ne dormait pas.

V

Le lendemain Duval, tout armé, dans ma chambre,
Entre et dit : « Allons, c'est à vous!
Vous n'étiez qu'un poëte, il vous manquait un membre
Pour être un homme comme nous.

Donnez-moi, ce n'est rien, donnez-moi cinq secondes,
Donnez-moi six gouttes de sang,
Et sur un vers spondée, allez, dansez vos rondes
Avec un pied rebondissant.

Et poursuivez, la nuit, les chœurs des Corybantes,
Des satyres et des sylvains
Dont Horace allumait les torches flamboyantes
Et mesurait les pas divins.

Oh! lui dis-je, docteur, il n'est pas bon de rire :
Qui rit des autres rit de soi ;
Il n'est pas généreux d'être riche, et de dire
Aux pauvres : Soyez comme moi.

J'ai connu deux enfants, l'aîné, c'était mon frère,
Nous étions frères en naissant ;
— Tenez, allez, docteur, et je vous laisse faire,
Corrigez la chair et le sang...

J'avais toujours marché son égal dans la vie,
Et j'étais fier à son côté.
Pourquoi m'a-t-on donné le chemin qui dévie,
Profond, pierreux et cahoté?

Je n'ai jamais suivi les vices à la trace,
Ni l'égarement qu'on m'offrait,
Ni le doute où le pied de Dante s'embarrasse
Au carrefour d'une forêt.

Et mon frère, à présent, me laisse sur la route ;
Beau, jeune et fort, il va devant...
— C'est fait et votre sang n'a perdu qu'une goutte,
Vous êtes frère, comme avant.

Eh bien, dit le docteur, le savant et le sage
Vingt ans guéris en un moment,
Et cherchant la douleur aux traits de mon visage,
Il ne vit que l'étonnement.

Et l'admiration bien haute et bien profonde,
Pour tous les hommes comme lui
Qui portent une idée, et lèveraient le monde
Avec leur front pour point d'appui.

Allons, apportez-moi, dis-je, la bandelette,
Vous frappez comme un immortel,
Et que votre victime, ô docteur! soit complète,
Et qu'elle marche vers l'autel. »

VI

Toi qui n'as pas de nom dans les langues humaines
Et que je ne puis pas nommer,
Et qui du mal au bien sans cesse me ramènes
Pour te prier et pour t'aimer ;

Si tu n'es pas trop haut, nous trop bas, si nous sommes
Tes poëtes harmonieux;
Si tu vois, au sommet de tes œuvres, les hommes
Comme tes phares lumineux;

Oh! dis-moi ce que c'est que l'esprit de lumière,
Qui marche et porte dans sa main
Le compas d'Archimède ou la lyre d'Homère,
Devant les pas du genre humain.

Oh! dis-moi, quand les nuits le globe de la terre
Tourne sur son axe d'aimant,
Que son génie au front, c'est l'homme solitaire
Qu'il porte comme un diamant.

Et que dans tes forêts épaisses, condensées,
Où tes êtres sont abrités,
Le chêne le plus beau, c'est l'arbre des pensées,
Où fleurissent tes vérités.

Et que les plus féconds et que les plus fertiles,
Au milieu de la terre en fleurs,
Sont ceux dont les rameaux ont des ombres utiles,
Et dont les fruits sont les meilleurs.

Alors, du haut du ciel, bénis tes créatures
Au sein de tes créations,
Bénis les grands travaux et les fortes cultures,
Surtout, les bonnes actions.

Surtout, bénis celui qui travaille et défriche
Et l'esprit et le sol natal,
Et qui guérit partout, dans sa maison, le riche,
Le pauvre, dans son hôpital;

Qui prend une douleur bien dure et bien cruelle,
Et dont nous avons tous souffert,
Et jusque dans nos os l'attaque et fond sur elle,
Et la détruit avec le fer.

Et, voyant son malade endolori, le panse,
Le délivre comme un vainqueur,
Avec l'esprit, ces yeux de la tête qui pense,
Et la bonté, ces yeux du cœur,

Et qui ne m'a laissé pour douleur et pour fièvre,
A la place de maux si grands,
Que ce chant de mon cœur élancé sur ma lèvre,
Comme son bien que je lui rends.

VII

Ah ! nos drames et nos poëmes,
Jusque sur notre front humain,
A présent les enfants eux-mêmes
Les soufflètent de chaque main ;
La sibylle n'a plus son antre ;
L'on chasse le prêtre et l'on entre
Dans l'église pour quereller;
Et le psaume divin, le psaume
De David et de saint Jérôme
S'arrête pour laisser parler.

Jamais, jamais la vaine gloire
N'a tant reçu de démentis,
Et n'a tant corrigé l'histoire
Des plus grands par les plus petits.
Pythagore voit ses écoles
Pleines de bruits et de paroles
Qui se taisaient pendant sept ans ;
Et le poëte avec son œuvre,
Comme un pilote à la manœuvre,
Suit le ciel et le mauvais temps.

Il nous reste le bien à faire;
Le prix sera pour le vainqueur :
Aux uns le compas et la sphère,
Aux autres la lyre et le cœur.
Prêtres, savants, rois et poëtes,

Il reste un laurier pour vos têtes,
Le seul qu'on n'ait pas abattu ;
Et si le monde vous le donne,
Faites que son orgueil pardonne
Votre gloire à votre vertu.

VIII

Travaillez, nobles cœurs, esprits de découverte,
Mesurez les soleils, comptez les végétaux,
Dépouillez la nature, et, sous sa robe verte
Déchirez ses volcans, entrailles de métaux ;

Ajoutez à vos sens ceux de l'expérience,
La boussole qui voit, l'optique qui fait voir :
L'arbre du mal, c'est l'ignorance ;
L'arbre du bien, c'est le savoir.

Et vous, Platons divins et Ballanches modestes,
Philosophes anciens dans un monde nouveau,
Qui laissez régner Dieu sur ses mondes célestes
Et laissez penser l'âme au sommet du cerveau,
Veillez et rendez-nous meilleurs que nous ne sommes,
Et trouvez l'autre aimant qu'on nomme charité ;
La vérité qui fait des hommes
Est la plus grande vérité.

Et qu'après soixante ans de labeur et d'étude,
Vieillis, sur un bâton bronchant à chaque pas,
La foule vous regarde avec sollicitude
Et croie, en vous voyant, que vous ne mourrez pas.
Et morts, vous ferez dire à celui qui vous nomme,
Quand l'orgueil des vivants ne marchande plus rien :
Son génie en fit un grand homme ;
Sa sagesse, un homme de bien.

IX

Et moi, qui ne peux rien que le bien que je tente,
Et ne sais que chanter quand mon âme est contente,
Savez-vous quel est mon bonheur?
C'est de voir un vieillard, beau de sa tête blanche,
Dire : Ne riez pas, jeune homme, si je penche,
Je porte soixante ans d'honneur.

C'est de voir un esprit vaste pour tout comprendre
Et qui peut m'enseigner tout ce qu'on peut apprendre,
Sans orgueil comme sans rivaux,
Couronner de ses mains la plus belle vieillesse,
Et léguer à la France et les heureux qu'il laisse
Et la gloire de ses travaux.

Ah ! si je vois jamais ce vieillard dans la rue
Respecté, salué de la foule accourue,
Grand citoyen, plus grand qu'un roi,
Je courrai, car je puis courir comme les autres ;
J'irai de mes deux mains, docteur, serrer les vôtres,
Et je serai content de moi.

ADOLPHE DUMAS.

Ecrit dans la maison du docteur Duval, juillet 1841.



LÉONARD DE VINCI.

1452 — 1519.

(FIN.)



ASARI nous apprend, car je veux citer ses paroles, seul renseignement qui nous reste sur cette aventure, « que le pontife ayant chargé Léonard de l'exécution d'un ouvrage important, le peintre se mit d'abord en devoir de distiller des huiles et des plantes, pour composer un vernis; et que Léon, ayant entendu parler de ces préparatifs, se prit à dire : *Ah! celui-là ne fera jamais rien, puisqu'il pense à la fin de l'ouvrage avant de l'avoir commencé!* » Léonard se sentit fort blessé de ces paroles, d'autant plus qu'il savait que le pontife venait de faire appeler à Rome Michel-Ange, avec qui il n'était pas bien, et il partit de cette ville.

Quand on pense aux grands hommes d'un siècle déjà éloigné, et que l'on ne contemple plus les résultats de leur intelligence et de leurs travaux qu'à travers le souvenir épuré de plusieurs générations éteintes, on se figure toujours qu'ils étaient amis, qu'ils ont constamment réuni les efforts de leurs volontés, et que l'esprit de chacun d'eux n'était qu'une portion d'une vaste intelligence n'ayant qu'un désir et qu'un but. Mais que la réalité est différente de ce rêve, et quel mécompte on éprouve lorsque l'histoire nous montre ces hommes fameux, ces génies supérieurs, isolés, souvent ennemis l'un de l'autre, et presque toujours disposés à douter du mérite de leurs rivaux! Certes, Michel-Ange et Raphaël étaient bien dignes de concourir aux embellissements de Saint-Pierre de Rome et du Vatican; mais leur gloire, ainsi que celle de Léon X, serait plus grande à mon sens, si entre les peintures des *Stanze* et la voûte de la Sixtine, on voyait encore quelques belles compositions de Léonard de Vinci. Ce grand nom fait faute à Rome.

Léonard quitta cette ville, selon toute apparence, vers la fin de l'année 1515, et se rendit à Milan dans l'intention d'aller saluer le roi François Ier, qui avait succédé à Louis XII et s'était de nouveau emparé du Milanais après la victoire de Marignan. Le jeune vainqueur, en visitant les villes du duché, recevait les hommages de ses nouveaux sujets, qui s'empressaient de lui donner des fêtes brillantes. Ce fut dans une de ces occasions, qu'à Pavie, Léonard de Vinci, voulant faire sa cour au jeune monarque son protecteur, combina un lion mécanique, qui, dans la salle du banquet, marcha jusqu'auprès du roi, puis s'étant arrêté tout à coup, se dressa, ouvrit ses flancs et laissa voir l'intérieur de son corps rempli de fleurs de lis. Cette galanterie flatta le roi, qui connaissait déjà Léonard, et faisait le plus grand cas de ses talents. A compter de ce moment, François Ier attacha l'artiste à sa personne; bientôt même il l'emmena avec lui à Bologne, où il devait avoir avec Léon X une entrevue dont le résultat fut les préliminaires du concordat confirmé l'année suivante au concile de Latran. Agé de soixante-quatre ans alors, certain désormais de finir tranquillement ses jours sous la protection du roi de France, et n'ayant pas oublié le froid accueil que lui avait fait le pape, Léonard de Vinci éprouva sans doute une joie secrète en se voyant près du vainqueur, à qui Léon X, effrayé de ses succès, était obligé de faire des concessions. On trouve dans ses manuscrits quelques dessins à la plume, représentant les traits de personnages de la cour du roi, avec cette inscription : « Portraits de tel et tel, faits pendant l'entrevue avec Léon X. » Léonard fit dès lors partie des serviteurs du roi. Non-seulement il l'accompagna au retour jusqu'à Milan, mais, vers la fin de janvier 1516, il partit avec lui pour la France, et fut nommé peintre du roi, avec un traitement de 700 écus par an.

François Ier professait une telle admiration pour les ouvrages de Léonard de Vinci, qu'avant de quitter Milan, il conçut le projet de faire transporter à Paris le tableau du *Cénacle*. Il consulta à ce sujet tous les architectes et les plus fameux artisans de Milan, pour savoir s'il était possible de faire un châssis, une armature assez forte pour garantir le tableau des fractures, assurant qu'il ne regarderait pas à la dépense pour posséder un tel chef-d'œuvre. Mais cette peinture étant faite sur mur, l'opération fut jugée impossible, et à la grande joie des Milanais, l'ouvrage leur resta.

On ignore absolument quelles purent être les occupations de Léonard, pendant les trois années à peu près, qu'il passa en France, dans le château du Clou, près d'Amboise. Il est probable qu'il s'occupa des sciences physiques et mathématiques, vers lesquelles son goût l'avait toujours ramené, et d'après une de ses notes manuscrites, il paraît qu'il avait été chargé de faire le projet et de tracer le plan d'un canal de navigation qui devait passer par Romorantin, où il se rendit en effet avec le roi et sa cour, en janvier 1518, pour s'entendre sur les dispositions qu'il faudrait prendre pour commencer cette grande entreprise. Mais la santé du grand artiste italien alla en déclinant, et bientôt il ne lui resta plus qu'à se préparer à la mort.

Vasari dit de lui, « qu'ayant vécu constamment jusque-là *sans religion*, il tourna ses pensées, avant de mourir, vers les vérités catholiques. » Je cite ces paroles textuellement, et je n'y ajouterai d'autres réflexions pour commentaire, que celles que font naître en général ce que l'on sait de la conduite de cet homme dans le cours de sa vie, et ce que nous apprennent ses écrits. Léonard a donc eu dans ses mœurs des défauts condamnables; mais tout semble indiquer d'ailleurs qu'il n'y a eu rien d'excessif dans le développement de ses passions, et que sa conduite ostensible a toujours été régulière. Quant à ses écrits, on n'y trouve rien qui ait trait à la religion; on voit qu'il n'était sans doute pas chaud croyant, mais jamais il ne fait parade d'incrédulité, même dans les nombreuses notes où il se parlait à lui-même et qu'il n'écrivait que pour lui.

Sa conduite et son indifférence d'ailleurs, au sujet des intérêts politiques et de ceux des grands qui furent légitimement ou illégitimement dépositaires du pouvoir de son temps, peuvent être comparés au peu d'attention qu'il porta aux croyances religieuses en général. Tout le mouvement habituel de ses pensées les plus hautes était compris dans le cercle de la philosophie naturelle et de la philosophie morale, et le titre d'épicurien, pris dans son acception la plus favorable, est peut-être celui qui indique le mieux la tendance habituelle de l'esprit de Léonard de Vinci. D'un nombre assez considérable de poésies qu'il avait improvisées et composées, il ne nous est parvenu qu'un sonnet. Il donne une idée assez faible de son génie pour la poésie, mais il confirme au moins l'opinion que je viens d'avancer sur la direction morale de ses idées. En voici la traduction :

SONNET DE LÉONARD DE VINCI.

« Qui ne *peut* ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il *peut ;* car c'est folie de vouloir ce qui ne nous est pas possible. On doit tenir pour sage celui qui distrait sa volonté de ce qu'il ne peut obtenir ; car notre peine, ou notre plaisir, consistent dans le oui ou non *savoir, vouloir, pouvoir*. Celui-là seul donc *peut*, qui agit conformément au devoir et qui ne déplace jamais la raison de son trône (seuil). Il n'est pas avantageux à l'homme non plus de vouloir tout ce qu'il *peut*, car souvent ce qui nous paraît doux finit par devenir amer, et j'ai pleuré parfois sur ce que j'avais désiré, parce que je l'avais obtenu. O toi qui lis ces notes, si tu veux être utile à toi et cher aux autres, ne *veuille* jamais que ce qu'il est juste de *vouloir*. »

Le 18 avril 1518, il fit son testament à Clou, près d'Amboise. Après avoir recommandé son âme à Dieu, à la glorieuse vierge Marie et à tous les bienheureux saints et saintes du paradis, et avoir exprimé le désir d'être enterré dans l'église de Saint-Florentin, à Amboise, il institua son héritier François Melzi, gentilhomme milanais, son élève chéri, qui l'avait suivi en France, et qui l'assista à ses derniers moments, le 2 mai 1519 (1).

L'homme qui s'est occupé avec le plus de soin de recueillir dans les écrits de Léonard de Vinci tout ce qui peut jeter du jour sur ce qui concerne cet artiste, Venturi (2), révoque en doute que François Ier ait assisté Léonard à sa mort, comme les historiens le prétendent. Il fonde son opinion sur ce qu'au moment de cet événement, la cour était à Saint-Germain-en-Laye, où la reine venait d'accoucher ; que les ordonnances du 1er mai sont datées de ce lieu, et que le journal de la cour ne fait mention d'aucun voyage du roi avant le mois de juillet. Il ajoute que l'élection prochaine à l'empire occupait trop François Ier, qui la convoitait, pour qu'il s'éloignât du centre des négociations ; et enfin que Melzi, l'élève et l'héritier de Léonard de Vinci, en annonçant la mort de Léonard aux frères de ce grand artiste, ne dit pas un mot dans sa lettre de cet événement qui eût si vivement intéressé sa famille. Il y a des choses vraisemblables qui équivalent à la réalité. Léonard de Vinci était digne d'un tel honneur, et l'intérêt vif que François Ier a toujours montré pour les arts, les artistes et pour Léonard en particulier, est cause que l'erreur signalée par Venturi sera difficilement détruite.

Bien que je n'aie rien négligé jusqu'ici de ce qui peut faire juger de l'aptitude et du goût que Léonard de Vinci avait pour les sciences physiques et mathématiques, il me reste à dire quelque chose cependant sur ce que l'on connaît de ses nombreux écrits. On conserve treize manuscrits, dont l'un, qui est à la bibliothèque Ambroisienne, à Milan, est de format atlantique et de l'épaisseur de quatre ou cinq pouces. Tous écrits à la manière des Orientaux, de droite à gauche, ces manuscrits se composent de feuillets sur lesquels Léonard, soit qu'il fût fixé en un lieu, soit qu'il voyageât, avait coutume de faire des notes, des croquis, des démonstrations scientifiques, à mesure que les idées lui venaient. De tous ces précieux fragments d'ouvrages auxquels il travaillait, tels que ses *Traités de perspective, de la lumière, d'anatomie*, etc., on n'a imprimé encore qu'un recueil, auquel on a donné le titre de *Traité de peinture* (1).

Ce titre fait tort à l'ouvrage, qui n'est réellement qu'une compilation, faite sans ordre, des pensées et des observations qui se rapportent bien en effet au traité complet de peinture, tel que Léonard l'avait conçu, mais qui, isolées et interverties, forment un assemblage indigeste et confus de remarques ou de règles sur la perspective, la lumière et les ombres, le coloris ou la composition, qui ne se coordonnent pas entre elles. Ce recueil précieux ne fera jamais un livre ; mais on pourrait, en rassemblant les matières différentes, chacune sous un chef particulier et rationnel, y rétablir un ordre qui le rendrait beaucoup plus facile à lire et par conséquent plus utile à consulter. Malgré les inconvénients que j'ai signalés, le prétendu traité de Léonard de Vinci me paraît encore être ce que l'on a écrit, non-seulement de plus fort sur la peinture, mais ce qui pourrait le plus profiter à ceux qui étudient et exercent cet art. Au surplus je ne m'étendrai pas davantage sur un livre dont les éditions ne sont pas rares, soit en italien, soit en français, et je me bornerai à engager les artistes à le consulter, mais sans oublier que ce n'est, comme je l'ai déjà dit, qu'un recueil de notes qui ne se coordonnent pas ordinairement entre elles.

Dans ce *Traité de peinture*, on rencontre souvent des paragraphes purement scientifiques à l'occasion de l'optique, de la perspective et de la dispensation des lumières et des ombres ; mais je crois devoir justifier par d'autres preuves encore le titre de savant, donné si souvent à Léonard de Vinci. Aidé du

(1) On a conservé en entier le testament de Léonard de Vinci. Ceux qui seraient curieux de lire cette pièce trop longue pour être rapportée ici, la trouveront dans les : *Memorie storiche di Lionardo da Vinci*. En tête du volume déjà indiqué : « Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. » Milano. Tipografia dei classici. 1804.

(2) Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments de ses manuscrits apportés d'Italie ; lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts, par J.-B. Venturi, professeur de physique, à Modène, de l'Institut de Bologne, etc A Paris, chez Duprat. — An V (1797).

(1) On trouvera, dans l'ouvrage déjà cité de Venturi, des renseignements sur les manuscrits de Léonard de Vinci. Pag. 33.

précieux travail de Venturi sur les manuscrits de ce grand homme, je citerai quelques passages importants qu'il en a extraits; ils feront voir à quel point Léonard était savant en effet, et combien il était en avance sur la science de son temps (1).

Lorsqu'il a l'intention d'aborder quelque problème difficile que lui présente la nature, il commence ordinairement par prendre ainsi ses précautions : « Je vais traiter tel sujet, dit-il en une occasion, mais avant tout je ferai quelques expériences, parce que mon dessein est de faire connaître d'abord l'expérience et de démontrer ensuite pourquoi les corps sont contraints d'agir de telle ou telle manière. C'est la méthode qu'il faut observer dans la recherche des phénomènes de la nature. Il est vrai que la nature commence par le raisonnement et finit par l'expérience; mais il n'importe ; nous devons prendre la route opposée, et, comme je l'ai dit, il faut commencer par l'expérience et faire en sorte, par son moyen, d'en découvrir la raison. »

Dans un autre passage, où il trace encore les règles de la méthode à suivre, il dit : « L'interprète des artifices de la nature, c'est l'expérience, elle ne trompe jamais; c'est notre jugement qui quelquefois se trompe lui-même, parce qu'il s'attend à des effets auxquels l'expérience se refuse. — Il faut donc consulter l'expérience en en variant les circonstances jusqu'à ce que nous en puissions tirer des règles générales, car c'est elle qui fournit les véritables règles. » Ailleurs Léonard avance qu'il n'y a point de certitude dans les sciences auxquelles on ne peut pas appliquer quelque partie des mathématiques, ou qui n'en dépendent pas de quelque manière; puis il ajoute : « Dans l'étude des sciences qui tiennent aux mathématiques, ceux qui ne consultent pas la nature, mais les auteurs, ne sont pas les enfants de la nature; je dirais qu'ils n'en sont que les petits-fils. Elle seule en effet est le maître des grandes intelligences. »

Il est difficile de laisser percer plus de sagacité scientifique que dans ces paroles, où d'ailleurs on trouve des images et un tour qui décèlent l'artiste.

L'absence des figures avec lesquelles plusieurs propositions sont démontrées par Léonard de Vinci me forcera d'indiquer seulement les questions et les problèmes mathématiques qu'il a cherché à résoudre, et je renverrai à l'ouvrage de Venturi, d'où sont tirées ces citations, ceux des lecteurs qui désireraient prendre une connaissance approfondie des travaux mathématiques de notre artiste.

Ils trouveront un morceau remarquable où il est traité *de la Descente des corps graves, combinée avec la rotation de la terre,* qui prouve que cette grande question fermentait alors dans les esprits clairvoyants et précurseurs de Copernic. On ne peut s'empêcher de reconnaître ici le germe confus et instinctif de deux grands travaux de son illustre compatriote Galilée : *Les dialogues sur le mouvement uniforme et accéléré,* où se trouve renfermé le principe de la gravitation démontrée par Newton, et la *mécanique* de Galilée, où ce grand physicien et mathématicien traite du plan incliné et du principe des vitesses virtuelles qui est la base de toute la mécanique de nos jours.

La supposition de *la terre coupée en morceaux* et éparpillée comme les étoiles dans l'espace, de la terre dont tous les fragments, après avoir oscillé longtemps et dans tous les sens, se rencontrant, se choquant et se brisant, finiraient, après un certain laps de temps, par se réunir en un centre commun, est une idée qui déjà fait voir que Léonard avait bien compris la loi de l'inertie dans les mouvements. Mais considérée dans les rapports avec la science de nos jours, cette idée prend une bien autre importance. Ce n'est point trop forcer le sens que d'y voir le germe de la grande théorie cosmogonique de Leibnitz, si largement fécondée par Buffon, où la terre et les planètes circulant dans un même plan nous sont représentées comme des fragments détachés de la masse du soleil par le choc des comètes, qui se sont condensés à des distances inégales pour former des masses ou des centres particuliers de gravitation.

Ce qu'il dit sur *la terre et la lune* est digne d'attention. Dans ce paragraphe il avance précisément un fait dont il donne la démonstration dans son optique : que la scintillation des étoiles n'est pas dans les étoiles mêmes, mais qu'elle provient de l'œil.

Après un chapitre ingénieux sur *l'Action du soleil sur l'Océan*, vient celui où il parle *de l'Etat ancien de la terre*. Ce morceau est si remarquable et tellement en avance sur les idées que l'on avait sur ce sujet aux quinzième et seizième siècles, que je crois devoir le transcrire en entier.

« Lorsque l'eau des rivières, dit Léonard de Vinci, déposait son limon sur les animaux marins qui habitaient près de la côte, ce limon s'imprima sur les animaux mêmes. Ensuite la mer s'est retirée; ce limon s'est pétrifié autour et dans la coquille des testacés où il avait pénétré. On en rencontre en plusieurs endroits, et presque tous les coquillages pétrifiés dans les montagnes ont encore leurs coquilles entières, surtout ceux qui avaient plus d'âge et de dureté.

« Vous me direz que la nature et l'influence des astres ont formé ces coquilles dans les montagnes; montrez-moi donc un lieu dans les montagnes, où les astres fassent aujourd'hui de ces coquillages d'âges différents, de différentes espèces dans le même endroit? et comment avec cela expliquerez-vous le gravier qui s'est durci par échelons à différentes hauteurs dans les montagnes?

« Ce gravier a été transporté là, de divers lieux, par le courant des rivières. Le gravier n'est formé que par des morceaux de pierre qui ont usé et perdu leurs angles par les frottements, les chocs et les chutes que ces morceaux ont éprouvés dans l'eau qui les a roulés jusqu'à leur place. Et comment expliquerez-vous par les astres, le grand nombre de différentes espèces de feuilles fixées dans les pierres sur le haut des montagnes? et l'algue, herbe marine entremêlée de coquilles et de sable, le tout pétrifié dans la même masse, avec des écrevisses de mer morcelées et mélangées parmi les mêmes coquilles? »

Après ce morceau remarquable, dans lequel le savant pose

(1) M. Libri qui, dans le troisième volume de son *Histoire des Sciences mathématiques en Italie,* parle si dignement de Léonard de Vinci, a donné une suite de morceaux inédits jusqu'à ce jour des manuscrits de ce grand homme, On les trouvera dans les notes de ce troisième volume, depuis la page 205 jusqu'à la 238.

d'une manière si nette les fondements de la géologie, tout en montrant les erreurs de l'astrologie, il dit encore à ce sujet :

« La mer change l'équilibre de la terre. Les huîtres, les coquillages qui vivent dans le limon de la mer nous attestent le changement qu'a éprouvé la terre autour du centre des éléments. Les grandes rivières charrient toujours du terrain qu'elles détachent par le frottement de leurs lits. Cette corrosion nous découvre plusieurs bancs de coquillages entassés en différentes couches ; ces coquillages ont vécu dans le même endroit, lorsque l'eau de la mer le recouvrait. Ces bancs, par la suite des temps, ont été recouverts par d'autres couches de limon de différentes hauteurs ; ainsi les coquilles ont été enclavées sous le bourbier amoncelé dessus, jusqu'à l'époque où elles ont été laissées par les eaux. Aujourd'hui ces fonds mêmes sont à la hauteur des collines et des montagnes, et les rivières, en rongeant, découvrent au sommet ces bancs de coquilles. Voilà donc une partie de la terre devenue plus légère qui s'élève toujours, maintenant que les parties opposées s'approchent de plus en plus du centre du monde, et ce qui était jadis le fond de la mer est devenu le sommet des montagnes. »

On s'étonne de la netteté des opinions du savant, surtout en voyant que ces idées, qui n'étaient pour lui que des hypothèses, ont été si complétement confirmées par la science de nos jours. Ce qui suit est le complément de ce qui précède.

« Quand une rivière forme des amas de limon ou de sable, et qu'ensuite elle les abandonne, l'eau qui s'écoule de ces masses nous montre la manière dont les montagnes et les vallées peuvent se former peu à peu, dans un terrain sorti du fond de la mer, quoique ce terrain, en sortant, fût presque plain et uni. L'eau qui s'écoule de ce terrain élevé sur la surface de l'Océan commence à y former des courants dans les parties basses ; elle y creuse des ruisseaux qui, alimentés ensuite par les eaux de pluie, prennent chaque jour un accroissement successif en largeur, en profondeur ; ils deviennent des torrents, des ravines ; ils se réunissent en rivières, et, en rongeant toujours leurs rives, ils transforment les entre-deux en montagnes. Les pluies ont balayé sans cesse et dépouillé ces montagnes ; il n'y est resté que le rocher entouré d'air ; le terrain du sommet et des côtes est descendu à la base, il a haussé le fond des mers qui baignaient sa base même, il les a forcées à se retirer loin de là. »

Mais pour reconnaître et assigner la place importante que doit occuper Léonard de Vinci entre tous les savants ou philosophes qui, depuis l'antiquité jusqu'au seizième siècle, ont concouru au débrouillement de la géologie, je rappellerai sommairement les noms de ceux qui se sont occupés de cette science.

Xanthus de Lydie, qui vivait, ainsi qu'Aristote, quatre siècles avant notre ère, prétendait, dit Strabon, « avoir vu en plusieurs endroits fort éloignés de la mer des espèces de conques, de pétoncles, de moules pétrifiées ; et dans l'Arménie, dans la Mattiane, dans la basse Phrygie, des marais d'eau de mer ; ce qui l'avait persuadé que ce qui est terre aujourd'hui avait été mer autrefois. »

Trois cents ans avant Jésus-Christ, Straton dit le Physicien, émit l'opinion que c'était par l'écoulement des eaux marines que le temple d'Ammon, qui avait été bâti sur les bords de la mer, se trouvait au milieu des terres, et que le sel, les bancs de sable et les coquilles fossiles, qui caractérisent le sol de l'Égypte, annonçaient que la mer l'avait jadis occupé.

Eratosthène, qui parut plus d'un demi-siècle après Straton, fut frappé à la vue des mêmes objets ; il observa les changements que l'eau, le feu, les tremblements de terre ont faits à la surface du globe. « Une grande question, dit-il, serait d'examiner comment il se fait qu'au sein du continent, à 2,000 et 3,000 stades des bords de la mer, on trouve dans beaucoup de lieux, des marais d'eau de mer et quantité de coquilles, soit d'huîtres, soit de moules. Par exemple, auprès du temple d'Ammon, et sur toute la route longue de 3,000 stades (54 lieues de 20 degrés) qui mène au temple, on rencontre encore aujourd'hui des amas d'écailles d'huîtres et de sel ; il s'y voit des eaux jaillissantes d'eau marine ; de plus on vous y montre des débris de navire que quelques-uns disent avoir été vomis du fond d'un gouffre. »

Cent cinquante ans avant l'ère chrétienne, Polybe observa comme Straton, les attérissements des fleuves qui se jettent dans la mer Noire ; et c'est dans cet auteur que Strabon a pris le fait de l'existence de poissons fossiles qu'il appelle *muges*, près de Ruscino, ville dont il reste une tour connue sous le nom de *Tour de Roussillon*, à une lieue de Perpignan.

Dans le cinquième livre du poëme de Lucrèce, *de Naturâ rerum*, plusieurs passages curieux expliquent la formation inégale de la croûte terrestre, par le déplacement des eaux, et signalent des animaux et des végétaux extraordinaires, antérieurs à la création de la race humaine à laquelle nous appartenons.

Au commencement de notre ère, Pomponius Mela, lib. I, cap. 7, fit la remarque qu'il existe de nombreuses pétrifications dans des contrées très-éloignées de la mer, et tout le monde connaît les vers qu'Ovide met dans la bouche de Pythagore au quinzième livre des *Métamorphoses* :

.... Vidi factas ex æquore terras ;
Et procul a pelago conchæ jacuère marinæ.

Là se terminent les observations sur ce sujet faites par les penseurs de l'antiquité ; et après le long silence du Moyen-Age sur ces questions, le premier homme qui les ait agitées de nouveau, est François Boccace, l'auteur du *Décameron*. On trouve ce passage remarquable dans son *Livre des Fleuves*, au mot *Elsa*. « L'Else, dit-il, coule au bas de la colline sur laquelle est assise la ville de Certaldo, dont je rappelle avec charme le souvenir, puisque c'était la demeure de mes ancêtres avant qu'ils fussent venus s'établir à Florence. Cette rivière, en rasant le sol, découvre sans cesse des coquillages marins, vides, blanchis par la vétusté et pour la plupart ouverts et à demi brisés ; ces résultats proviennent, selon moi, du grand déluge qui détruisit le genre humain, et qui, après avoir bouleversé la terre par l'agitation des eaux, laissa ces coquilles tomber dans les parties inférieures où elles se trouvent. « *Quas conchas, ego arbitror di-* « *luvium illud ingens, quo genus humanum ferè defectum est,* « *dùm agitatu aquarum maximo terras circumvolveret fundo,* « *illis reliquit in partibus.* »

Boccace mourut en 1375, et c'est environ un siècle après que Léonard de Vinci, dépassant de beaucoup ses prédécesseurs par la précision de ses remarques et la profondeur de ses conclusions, jetait, malheureusement pour lui seul, les fondements de la science de la géologie. Car ce que l'on a lu de lui sur ce sujet n'a été connu pour la première fois qu'en 1797, lorsque Venturi publia quelques fragments de ses manuscrits; et depuis jusqu'à la nouvelle publication de M. Libri, que j'ai indiquée plus haut, personne, à l'exception de quelques curieux isolés, ne s'est occupé des travaux scientifiques de Léonard de Vinci.

Léonard peut donc passer pour le premier des philosophes modernes qui ait avancé que la plupart des continents furent jadis le fond des mers; et cette théorie, qui n'a pas cessé d'avoir des défenseurs, prouve au moins, si elle est contestée, avec quelle profondeur de vues l'artiste, le savant, le philosophe florentin étudiait la nature, et quelle puissance d'imagination et de raisonnement il possédait pour bâtir, en 1512, un système géologique tel que celui qui précède.

Ce qui classe cet homme tout à fait à part, c'est qu'il ne tombe pas dans le défaut ordinaire de ceux qui, emportés par leur imagination, ne sont propres qu'à saisir de grandes généralités, et à bâtir des systèmes sur des nuages. On peut bien l'attaquer quelquefois sur les conséquences qu'il tire, mais les principes qu'il établit sont toujours fondés sur des expériences, et sur des expériences bien faites. Dans ses notes manuscrites, toujours concises, mais tournées parfois d'une manière si originale, on voit combien il avait l'esprit droit et cherchait la vérité en tout avec sincérité. « Il est toujours bon pour l'entendement, écrivait-il sur un de ses livres de croquis, d'acquérir des connaissances quelles qu'elles soient; on pourra ensuite choisir les bonnes et écarter les inutiles. » Dans un autre endroit, on trouve cette ligne spirituelle et pittoresque : « La théorie, c'est le général; la pratique, ce sont les soldats. »

Et, en effet, ce même homme qui faisait des conjectures si savantes, mais si hardies, sur la formation de notre globe, ne négligeait aucune des expériences particulières qui pouvaient le conduire à la science pratique. Ses problèmes et ses démonstrations sur la *statique*, ainsi que sur *la descente des corps graves par des plans inclinés*, méritent toute l'attention des savants. Ce qu'il a écrit et démontré mathématiquement sur *les tournants d'eau* n'est pas moins intéressant, et dans une suite de questions et de problèmes qu'il se propose à lui-même sur les raisons qui peuvent faire varier la quantité d'eau sortant d'un canal par une grandeur donnée, on voit qu'il était déjà au courant des difficultés de l'hydraulique, science qui, bien que fort avancée de nos jours, n'a pas encore pu résoudre toutes les difficultés que Léonard de Vinci avait prévues et qu'il s'était proposées (1).

(1) Outre les observations sur l'écoulement des eaux, qui sont répandues dans ses divers manuscrits, on a trouvé à la Bibliothèque Barberine le traité complet qu'il a fait sur cette matière. Il porte le titre de : *Del moto e misura dell' acqua, di Leonardo da Vinci*, et a été imprimé in-4°, à Bologne en 1828, avec un assez grand nombre de figures gravées d'après les dessins originaux de Léonard. Cet ouvrage est extrêmement curieux.

Dans l'un de ses manuscrits on remarque le dessin d'un compas de proportion avec cette note : « Compas de proportion; son centre est mobile. Il peut servir pour les proportions irrationnelles. Il peut servir aussi pour former un ovale qui ait une proportion donnée avec un cercle donné. » Il a composé aussi et donné le dessin d'un « instrument pour connaître la constitution et la densité de l'air, et quand est-ce que le temps va à la pluie. » C'est la première idée du baromètre.

Un croquis et quelques mots indiquent le moyen de marcher sur l'eau avec des semelles de liége; il fait connaître de la même manière, l'appareil au moyen duquel on peut plonger dans la mer pour recueillir les perles.

La vision et la science de l'optique ont été l'objet des études les plus profondes pour Léonard de Vinci. On sait qu'il avait fait, pour l'Académie de Milan et les élèves que Louis le More avait confiés à ses soins, un traité de perspective. Malheureusement cet ouvrage est perdu. Mais deux passages importants des manuscrits qui nous restent de lui peuvent donner une idée fort élevée des connaissances que Léonard avait acquises en optique. L'un est une démonstration mathématique du moyen avec lequel on peut construire *la chambre obscure*; l'autre, qui est une conséquence du même principe, est une prévision confuse, il est vrai, mais cependant fort importante, d'un instrument tel que le télescope. Je citerai ce dernier morceau, qui après celui de Roger Bacon sur le même sujet, resta aussi oublié jusqu'à Galilée :

« Il est possible, dit Léonard, de faire en sorte que l'œil voie les objets éloignés, sans qu'ils éprouvent toute la diminution de grandeur qui est causée par les lois de la vision. Cette diminution provient des pyramides de l'image des objets qui sont coupées à angle droit par la sphéricité de l'œil. On peut couper ces pyramides d'une autre manière, au devant de la prunelle, comme je le démontre dans la figure. Il est bien vrai que la prunelle nous découvre tout l'hémisphère à la fois; l'artifice que j'indique ne découvrira qu'un astre. Mais cet astre sera grand; la lune aussi deviendra plus grande, et nous connaîtrons mieux la figure de ses taches. »

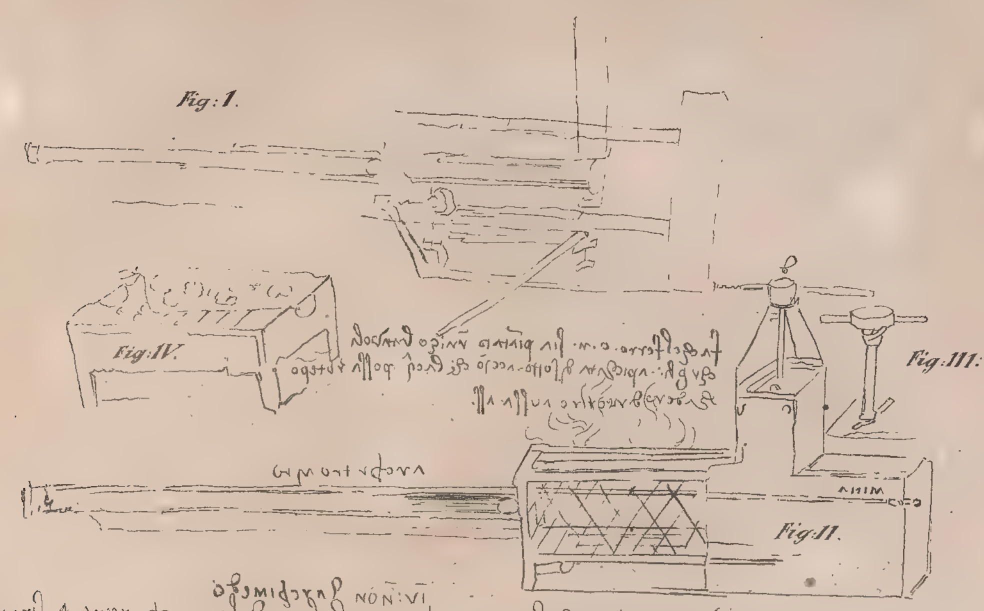
Des milliers d'idées apparaissent dans les manuscrits de Léonard. Mais celle qui se reproduit sous les formes les plus variées est le besoin d'augmenter et d'accélérer les forces de l'homme. Pour faire saisir l'ensemble des recherches de Léonard à ce sujet, je parlerai de trois machines dont les deux premières sont d'un usage familier, mais celui de la dernière est terrible.

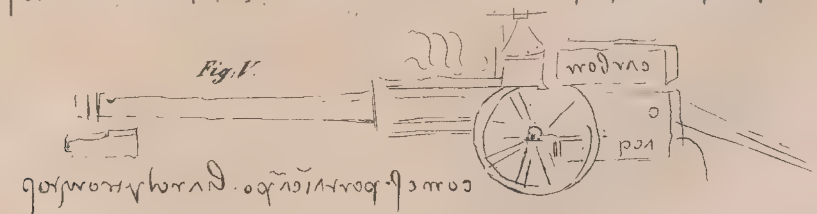
C'est d'abord un tournebroche mis en mouvement par la fumée même du feu qui fait cuire le rôti. Cette ingénieuse machine est figurée à la page 43 du recueil de Gerli (1).

On voit aussi à la page 75 du manuscrit E, une machine à draguer les rivières, dont l'appareil est tout à fait semblable à celui qui a été adopté de nos jours.

Mais ce qui causera sans doute au lecteur un étonnement semblable à celui que j'ai éprouvé moi-même en ouvrant la page 33 du manuscrit B, c'est d'y découvrir, comme on peut le faire avec le fac-simile que j'offre ici, l'appareil dessiné d'un

(1) Disegni di Lionardo da Vinci, incisi sugli originali, da Carlo Gerli. Milano presso G. Valardi, 1830. — Cette collection précieuse renferme 300 fac simile au moins des croquis de Léonard.





FAC-SIMILE

canon dont le boulet est chassé par l'effet de *la vapeur* comprimée.

Je rapporte ici la traduction des lignes que Léonard a jointes à ses croquis, pour expliquer la combinaison de la machine et ses effets, parce que la précision de ses paroles suffit pour démontrer que la puissance de la vapeur et les ressources que l'on pourrait en tirer, étaient connues avant 1519, année de la mort de Léonard de Vinci. Voici la note explicative du savant artiste :

INVENTION D'ARCHIMÈDE.

« L'architonnerre est une machine de cuivre fin qui lance « des balles de fer avec un grand bruit et beaucoup de vio« lence. On en fait usage de cette manière : le tiers de cet in« strument consiste en une grande quantité de feu de charbons. « Quand l'eau est bien échauffée, il faut serrer la vis sur le « vase a, b, c, où est l'eau; et en serrant la vis en dessus, toute « l'eau s'échappera dessous, descendra dans la portion en« flammée (échauffée) de l'instrument, et aussitôt se conver« tira en une vapeur si abondante et si forte, qu'il paraîtra « merveilleux de voir la fureur de cette fumée et d'entendre « le bruit qu'elle produira. Cette machine chassait une balle « du poids d'un talent et six.... »

On remarquera que, loin de donner l'invention de cette machine comme nouvelle, Léonard, au contraire, l'attribue à Archimède. Mais ce qui, selon moi, mérite une attention particulière, est l'emploi que Léonard fait du mot *talent*, poids grec, tandis qu'ordinairement et dans le cours de ses études écrites, il indique toujours les poids et mesures, selon l'usage moderne d'Italie.

Archimède, dont nous possédons quelques traités sur les mathématiques, avait composé un livre *des Feux*, qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Pourrait-on supposer que Léonard a eu connaissance de cet ouvrage par l'intermédiaire de quelque traduction arabe, et qu'en effet l'*Architonnerre* s'y trouvait décrit? C'est ce que quelque docte orientaliste pourrait peut-être nous apprendre. Quant à moi, en faisant connaître le *canon à vapeur* dessiné et décrit par Léonard, je me borne, tout en prouvant de nouveau à quel point la curiosité de cet homme était ingénieuse et savante, à démontrer que l'invention des machines à vapeur est encore plus ancienne qu'on ne le croit.

Je ne multiplierai pas davantage les citations de ce genre, renvoyant ceux des lecteurs qui auraient intérêt à prendre de plus amples informations sur les découvertes scientifiques de Léonard de Vinci, aux ouvrages déjà cités de Venturi et de Carlo Amoretti, et, enfin, aux manuscrits mêmes de ce grand homme. Ces feuillets précieux, sur lesquels il traçait successivement les observations, les pensées et les inventions qui lui venaient à l'esprit, ne seront vraisemblablement pas déchiffrés et lus maintenant. Les connaissances qu'ils renferment, relativement si neuves et si avancées au commencement du seizième siècle, ont été bien dépassées depuis Galilée jusqu'à nos jours, et ne sont, pour la plupart, que des renseignements curieux sur la marche et les progrès de l'esprit humain. Cependant, si quelque jeune savant, possédant bien la langue italienne, employait régulièrement quelques instants de ses loisirs à compulser et à transcrire, dans les manuscrits de Léonard, les passages les plus importants de ses observations, je ne serais pas étonné qu'on y découvrît des idées mères qui engendreraient des découvertes et surtout des applications importantes.

Quant au but que je me proposais, celui de donner la preuve que Léonard s'est, non-seulement occupé des sciences, mais que, comme savant, il était en avance de plus d'un siècle sur le sien, je crois l'avoir atteint. Ainsi, le résultat total de ce que j'ai exposé jusqu'ici est : que Léonard de Vinci marche de front avec Michel-Ange et Raphaël comme artiste, et que, sous le rapport scientifique encyclopédique, il faut remonter jusqu'à Aristote pour trouver un rival digne de lui.

Cette simultanéité de dispositions et de talents, en apparence contraires, cette double aptitude aux arts et aux sciences, si forte, si complète chez Léonard de Vinci, démontre enfin la vérité de la proposition avancée en commençant : que l'étude et l'exercice des arts conduisent à l'observation scrupuleuse de la nature, à la recherche des lois qui la régissent, à la cause cachée de tous les phénomènes, à la recherche de la vérité, en un mot, à la science et à la philosophie. Cette tendance de l'esprit chez les artistes, que l'on aurait de la peine à saisir en Michel-Ange et Raphaël, si on étudiait ces hommes isolément, se montre d'une manière évidente en comparant, comme je l'ai fait, les rapports et les différences qui éloignent ou rapprochent ces deux artistes de Léonard. Dans ces trois grands hommes, chez qui l'instinct de l'art fut à peu près égal, quoique d'une qualité différente, on retrouve toujours aussi l'instinct scientifique, mais réparti inégalement. Tous trois, par la nature même des études indispensables à leur art, furent contraints d'observer les lois de l'optique, d'étudier les sciences mathématiques qui se rattachent à l'architecture, et de s'adonner à la recherche de la structure du corps humain. Arrivés à ce point, ils se trouvèrent engagés aussitôt dans les sommités de l'art. Le *nu* devint pour eux une source d'idées nouvelles. Dans l'homme dégagé de toutes les choses qui le rattachent aux habitudes terrestres, dans l'homme *nu*, revêtu seulement de la beauté visible, ils virent, en suivant l'ondulation de ses formes et l'ordre de ses proportions, l'expression difficile à saisir, il est vrai, mais réelle cependant, de la beauté morale. Cette traduction de la vie, de l'âme et de l'esprit, par les mouvements du corps, ne tarda pas à les lancer dans la science, puis dans la philosophie de la science. Telle fut, en effet, la marche que suivit l'esprit humain en Italie, comme il l'avait prise en Grèce lorsque, sous l'influence d'un Socrate, philosophe et statuaire, d'un Phidias, ami de Socrate, d'un Aristote et d'un Platon, qui prirent l'ensemble des facultés de l'homme pour base de leurs expériences, de leurs études et de leurs raisonnements, on vit s'élever cette philosophie expérimentale, qui ne répond pas à tout, sans doute, mais que sa prudence garantit au moins des excès dans lesquels ont toujours été entraînés les partisans des doctrines dogmatiques et exclusivement spiritualistes.

Raphaël devint savant sans s'en douter et seulement par les efforts studieux que son art le força de faire. Michel-Ange eut la manie plutôt que le goût de la science; et quoique sa prédilection exagérée pour le *nu* lui ait fait outrepasser toutes les bornes du goût dans ses peintures, on peut s'assurer, par la

lecture de ses poésies, qu'il avait au fond de lui-même un sentiment très-délicat de la forme visible au moyen de laquelle il faisait passer de ses yeux dans son imagination, l'idée de la beauté morale la plus épurée. Sous ce rapport, on ne saurait lui refuser la qualité de philosophe.

Quant à Léonard de Vinci, je dois dire que c'était avant tout un savant, mais que, doué tout à la fois d'un admirable instinct d'artiste, il semble s'être servi de cette seconde faculté pour essayer d'abord, puis affermir ensuite la première. C'est avec amour qu'il a cultivé la fleur, mais non sans la prévoyance constante qu'elle devait produire un fruit. Or ce fruit, qui n'est autre chose que la science, fut pendant la vie entière de Léonard l'objet de tous ses soins, de toutes ses espérances.

Dans la part que les hommes de la Renaissance, architectes, statuaires et peintres, ont prise au développement de l'ensemble des connaissances humaines, les efforts de Léonard de Vinci ont donc été les plus énergiques, les plus complets, les plus profitables, puisque comme artiste, outre les beaux ouvrages qui nous restent de lui, il a formé une école et des élèves infiniment supérieurs à ceux de Michel-Ange et même à ceux de Raphaël; mais si on le considère comme savant, par la multiplicité et la profondeur de ses travaux en ce genre, on reconnaîtra qu'il a ouvert toutes les voies que devaient suivre un, deux et même trois siècles après lui, Galilée, Kepler, Harvey, Torricelli, Pascal, Newton, Buffon et Cuvier.

EXPLICATION DU FAC-SIMILE DE LA PAGE 33 DU MANUSCRIT B DE LÉONARD DE VINCI.

Fig. I. Cette figure paraît être le premier croquis exprimant l'idée de l'instrument *Architronito*, architonnerre dont Léonard de Vinci a cherché à se rendre compte.

Fig. II. Dans ce second croquis, Léonard a représenté l'ensemble de l'appareil de l'architronito, ou canon à vapeur. Le tube ou canon, représenté en coupe, laisse voir le boulet bouchant hermétiquement un autre tube en métal placé au milieu d'un fourneau entouré d'un grillage. Ce dernier tube correspond avec une petite caisse dans laquelle on met de l'eau, et qui se ferme à volonté au moyen d'une tablette solide que comprime une forte tige en fer que l'on fait monter ou descendre avec une vis emmanchée d'un levier.

La Fig. III paraît être une variante de cette dernière partie de l'appareil.

Près de la petite caisse, on lit ces mots tracés par Léonard de Vinci :

« Fa chel ferro c. n. sia piantato in mezzo la tavola che..... apichata di sotto. Acciò che lacqua possa in un tempo chadere d'intorno e nella asse.

« Fais que le fer c. n. soit planté au milieu de la tablette qui est attachée dessous, afin que l'eau puisse tout à la fois tomber tout autour et dans l'axe. »

Le long du tube qui contient le boulet on lit le nom de l'instrument : *architronito*, architonnerre. Puis, au-dessous de ce croquis, n. II, se trouve cette explication :

« *Inventione d'Archimede.* — Architronito è una machina di fino rame c' (che) gitta balotte di fero chon gran strepito effurore. E usa si in questo modo : la terza parte dello strumento sta infra gran quantità di foco di carboni; e quando sara bene lacqua infocata, sera la vite di che sopra al vaso de l'acqua a. b. c. E nel serare la vite si distopera di sotto e tutta la sua acqua discenderà nella parte infocata de lo strumento; e di subito si convertirà in tanto fumo che parerà maraviglia, e massime a vedere la furia essentire lo strepito. Questa (machina) chacciava una balotta che pesava uno talento ..... 6. »

Ce qui veut dire : « *Invention d'Archimède.* — L'architonnerre est une machine de cuivre fin qui lance des balles de fer avec un grand bruit et beaucoup de violence. On en fait usage de cette manière : le tiers de cet instrument consiste en une grande quantité de feu de charbon. Quand l'eau est bien échauffée il faut serrer la vis sur le vase a. b. c. où est l'eau; et au moment où l'on serrera la vis en dessus, toute l'eau s'échappera dessous, descendra dans la partie échauffée de l'instrument et se convertira aussitôt en une vapeur si abondante et si forte, qu'il paraîtra merveilleux de voir la fureur de cette fumée et d'entendre le bruit qu'elle produira. Cette machine chassait une balle du poids d'un talent (fraction du talent) 6. »

Fig. IV. Ce léger croquis représente en perspective le réchaud, avec les échancrures disposées pour recevoir le tube où l'eau vient se condenser en vapeur.

Fig. V. Enfin cette dernière figure fait voir l'architonnerre monté sur des roues avec un petit magasin pour le charbon et un autre pour l'eau. Dessous ce dessin on lit ces mots : « Come si porta in campo l'architronito. » De quelle manière on transporte l'architonnerre sur le champ de bataille.

Nota. Comme Léonard de Vinci avait l'habitude d'écrire à la manière des Orientaux, de droite à gauche, on se servira d'un miroir pour lire plus facilement son écriture.

E. J. DELÉCLUZE.

ALBUM DE L'ARTISTE.

La Vierge aux candélabres.



Chaque fois que l'on regarde une vierge de Raphaël, on est saisi d'une sorte d'admiration désespérée comme en présence d'une chose souverainement belle, mais aussi irréalisable que les rêveries les plus élevées d'une âme de vingt ans. Et quand on pense que ce type, trouvé par le divin Sanzio, et qui suffisait à sa gloire, n'est pas le seul auquel il ait dû son immortalité; quand on songe à *la Vierge*







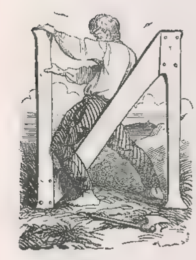
La Vierge aux Candélabres

à la chaise, à *la Vierge au berceau*, à *la Vierge à l'écuelle*, à *la Vierge au rideau*, à *la Vierge au linge*, à *la Vierge au voile*, à *la Vierge aux ruines*, à *la belle Jardinière*, à ces soixante compositions, toutes si pures, si nobles, si divines, produits d'une vie si courte et si adonnée aux plaisirs, on est saisi de stupeur. Il n'y a qu'à lire attentivement le *Vasari* pour voir combien était active la vie de Raphaël ; combien il perdait de temps dans ses courses inquiètes de Pérouse à Florence et de Florence à Pérouse ; combien d'affaires le préoccupaient. Dans ses lettres il parle sans cesse de ses projets, de ses affaires, de ses ambitions, nulle part de ses études, et cependant peu de peintres célèbres ont produit plus que lui, et chacun sait s'il en est beaucoup qu'on lui puisse assimiler. Dans le tableau de *la Vierge aux candélabres*, dont nous donnons aujourd'hui une charmante gravure de M. Dieu, faite d'après un dessin de M. Chassériau ; on retrouvera toutes les qualités de Raphaël et cette inexprimable chasteté qui étonnait tant le bon Vasari quand il songeait au type impur, comme il le nomme, de la Fornarina. Nous n'ajouterons rien à cette courte notice, car nous ne pourrions trouver que des redites pour parler de l'œuvre du divin peintre d'Urbin ; et quant au graveur, on sait déjà ce que nous pensons de son travail si fin, si léger, si souple et si distingué.

L'ARTISTE EN PROVINCE.

Département de l'Aisne.

IV.



Nous allons changer un peu de terroir; rentrons en pleine France par la Champagne : voyez-vous déjà le paysage qui se métamorphose gaiement ? Dieu soit loué ! voilà des collines et des vallons, le regard va se reposer agréablement sur ces vignes généreuses qui versent de la gaieté à la France et au monde entier. A tous seigneurs, tous honneurs : entrons donc dans Château-Thierry. C'est une ville ancienne, bâtie en amphithéâtre sur le penchant d'une colline qui borde la Marne, et qui est majestueusement couronnée par les ruines vénérables de l'ancien château. Aux alentours, la campagne est des plus jolies ; promenades, avenues, vergers, coteaux, villages et hameaux bien répandus, sites pittoresques, bateaux qui passent sur la rivière, pêcheurs solitaires, mariniers qui chantent, tout concourt à former un tableau vivant qui charme tous les yeux. Une tradition fait remonter l'origine de Château-Thierry au roi Thierry, qui aurait bâti sur un rocher escarpé un château dont on voit encore les ruines. Une opinion plus raisonnable dit que ce château est l'œuvre de Charles Martel, qui régnait sous le nom de Thierry IV. Thierry IV était un enfant de huit ans, un fantôme de roi. L'ambitieux Maire du Palais voulut retenir l'enfant royal dans une prison agréable. Il choisit pour bâtir la jolie colline où nous sommes en ce moment. C'était tout près d'une petite métairie où il résidait assez souvent. Or le château fut baptisé du nom du jeune prince. Il y a encore une autre opinion : ce château était resté à la couronne jusqu'en 877 ; alors Louis le Bègue le donna par force au comte de Vermandois. Près de deux siècles après, il passa dans le domaine de Richard, comte de Troyes, qui le donna en fief à un nommé Thierry, qui n'a pas laissé de qualité dans l'histoire. Ce Thierry fit réparer le château, l'agrandit, le fortifia au point qu'il passa aussi pour en être le fondateur. L'histoire de Château-Thierry est très-variée et très-curieuse. Cette ville eut la gloire de soutenir plus d'un siége ; mais sa plus belle œuvre s'appelle tout simplement Jean de la Fontaine ; son plus beau jour a été le 8 juillet 1621.

Venez voir la statue de notre poëte, et la maison où il est né, ou plutôt n'en parlons pas, car, s'il nous détournait de notre chemin, nous aurions bien de la peine à nous remettre en route. C'est toujours à regret que le voyageur quitte ce charmant pays, où la nature est si prodigue, où le ciel fait assez bon visage. Dans les alentours il faut visiter le château de Givray, bâti par Charles de Harlus sous le règne de François Ier. On y voit encore, entre autres curiosités, une cheminée en pierre dont le manteau, orné de figures de salamandres, présente une devise : *Nutrio et exstinguo*. Un château plus curieux est le château de Charmel, qui date du treizième siècle, et qui garde encore sa forme primitive. Le château de Fère-en-Tardenois fut un des plus formidables parmi les châteaux du Moyen-Age. Il était flanqué de huit tours très-imposantes. D'après les ordres d'Anne de Montmorency, une immense galerie avait remplacé le vieux pont-levis conduisant à la contrescarpe. L'entrée de cette galerie a été très-admirée ; les colonnes sont d'ordre ionique ; l'élégance des demi-reliefs pourrait faire croire que cette architecture est de Jean Goujon. Le château de La Ferté-Milon garde aussi des ruines ; ainsi le frontispice, qui n'est pas un chef-d'œuvre architectural, mais qui ne manque pas de caractère. Henri IV assiégea ce château en 1594, il ne s'en rendit maître que par la bonne volonté des assiégés. Dans son dépit il le fit démanteler. Les habitants des vingt-huit communes environnantes travaillèrent huit jours durant à la démolition.

La Ferté-Milon, comme Château-Thierry, est bâtie en amphithéâtre au bord d'une rivière, la petite rivière de l'Ourcq, qui se promène par mille détours à travers les plus verdoyantes prairies. C'est à La Ferté-Milon que naquit, le 22 décembre 1639, ce polisson de Racine, à propos duquel M. Hugo disait : « Racine est inférieur à Campistron qui est inférieur à Racine. » Il est vrai que Racine vint au monde dans un temps défavorable où on ne travaillait pas en collaboration comme aujourd'hui, où M. Hugo, il l'a dit lui-même, a pour collaborateurs Dieu et la nature, ni plus ni moins. Il en est de plus mauvais.

De La Ferté-Milon à Soissons on peut, sans trop se détourner, passer à Arcy-Sainte-Restitute. C'est un village pur et simple, célèbre par ses sépultures gauloises et ses pèlerinages où l'on guérit de la folie. Un curé de cette commune donne ainsi l'étymologie du nom d'Arcy : « Sainte Restitute était une bonne femme qui voyageait pour le plaisir des autres. C'était un médecin d'un nouveau genre, elle touchait la plaie et tout était dit. Un beau jour qu'elle passait dans notre village en question, elle s'amusa à ressusciter un enfant mort-né qui lui cria à haute voix, comme une grande personne : Arrête ici ! — arrête ici ! » d'où est venu, suivant le bon curé, le nom d'Arrecy, et depuis d'Arcy ; « miracle surprenant, ajoute-t-il, qui a fait oublier le premier nom de la commune. » Mais parlons des sépultures ; la mort est une chose plus certaine que la résurrection des enfants mort-nés. Dans les environs d'Arcy, le patient érudit peut retrouver l'empreinte d'un ancien établissement gaulois. Pour la description de la sépulture nous suivons pas à pas les recherches de Miroy des Tournelles.

Son point central est un tertre de deux hectares d'étendue et plus élevé de dix-huit pieds que le sol environnant; les tombes au-dessus qui ne sont enterrées que d'environ un pied, se prolongent autour de ce tertre à cent vingt pieds de distance ; au milieu se trouve la sépulture des habitants d'Arcy.

Ces tombes ressemblent assez aux nôtres, ce qui prouve que la mort n'a guère changé de forme depuis deux mille ans. Leurs couvercles très-épais sont de trois morceaux, scellés en chaux pure, un traversin a été ménagé dans l'intérieur du côté de la tête ; le couvercle de quelques tombes n'en dépasse point les parois; alors elles sont remplies de sable : l'intérieur des autres est d'une grande blancheur ; on n'y trouve aucun débris de corps ni de vêtements. Des restes de taillage de pierre, mêlés au sable qui forme le tertre, indiquent que les blocs n'étaient point creusés à la carrière, mais bien sur le lieu même de la sépulture. Les tombes sont rangées sur des lignes du midi au nord, les pieds tournés vers le levant : la mesure de ces lignes donne un aperçu de vingt-cinq mille tombes; mais le nombre en était beaucoup plus grand autrefois, puisqu'une partie du village est bâtie avec les pierres de cette sépulture.

On trouve plusieurs têtes dans la même tombe, ce qui prouve qu'on y inhumait successivement plusieurs défunts ; ils sont placés sur le dos, les bras collés contre les côtés.

On a vu au fond d'une tombe, dans laquelle le sable n'avait point pénétré, des raies jaunes et bleues, provenant sans doute de la décomposition d'habits ou de métaux ; la tête du cadavre posée sur l'oreille droite, présentant au-dessus de l'autre oreille une fracture ; les cheveux, cassant comme du verre, étaient presque rouges, et ceux d'autour de la blessure avaient été coupés : une pâte onctueuse et *criant* sous le doigt couvrait les os de la tête. On sait que les Gaulois se teignaient les cheveux en rouge, et les frottaient d'une pommade faite de chaux, de suif et de cendre : bien de nos élégantes ne soupçonnent pas que les dames romaines avaient adopté cette mode.

Il est remarquable que trente-deux têtes d'enfants, d'adultes et de vieillards, tirées de ces tombes aient toutes leurs dents : l'émail en est parfaitement conservé : il en est de même de toutes celles dont les terres de cette sépulture sont couvertes.

Ces tombes renferment des agrafes, des boucles de cuivre trempé et dur comme de l'acier, des armures de même métal, des épées, dont quelques-unes sont argentées ; le défaut absolu de médailles et d'inscriptions dénote assez une sépulture gauloise.

Plusieurs de ces tombes se trouvent placées sur des monceaux d'ossements : ce sont sans doute ceux de femmes, d'amis, d'esclaves du défunt, qui se sacrifiaient en son honneur ; d'autres sont posées sur la carcasse du cheval qui avait appartenu au guerrier.

Vis-à-vis l'oreille gauche du mort, et en dehors de la tombe, est un vase en terre noire au dehors, jaunâtre dans ses fractures, et de la contenance d'environ une bouteille; les uns sont grossiers, d'autres d'un travail très-délicat ; on en voit sous le pied desquels des traits faits à l'ongle indiquent probablement les diverses parties d'une mesure usuelle.

Des ornements sur quelques tombes qui bordent le chemin de Fère font présumer que cet endroit était réservé pour les personnes de marque : on y voit des sculptures bizarres, sur lesquelles on remarque des feuilles de gui ; mais on ne sait à quel ordre d'architecture, ni à quel siècle les appliquer. Près de là, on a découvert trois vases grossiers en pierre tendre, qui, d'après leur forme, ont dû servir à faire des libations, ou à recevoir le sang des victimes ; le fond en est de forme conique ; ce qui facilitait l'épanchement des liquides par trois trous qui s'y trouvent. On voit sur une porte du château d'Arcy un morceau de tombe sculpté, sans doute plus moderne que celles dont on vient de parler, et sur lequel se trouve, entre autres caractères, un écu représentant des chevaux et des lions qui courent avec des hommes ; cet écu est accompagné de lettres dont on n'a pas la clef.

A Braisne, où résidèrent quelques fantômes de rois, il reste une église qui est un des chefs-d'œuvre d'architecture du treizième siècle. Tout en suivant les bords touffus et riants de la rivière d'Aisne, nous arrivons à Soissons que nous cachait une petite chaîne de montagnes. Soissons est une vieille ville par excellence; c'est là surtout qu'on peut dire que l'origine se perd dans la nuit des temps. Sous les Gaulois, il y avait un roi de Soissons qui possédait onze autres villes. Son histoire est trop connue pour qu'il soit curieux d'y revenir ici. Depuis quelques années, Soissons perd de jour en jour son caractère ancien ; elle se rebâtit, se rebadigeonne : il n'y a plus que ses monuments qui demeurent comme témoins d'un autre temps. Saint-Jean-des-Vignes attire tous les yeux par ses flèches hardies. Ce sont des guipures en pierre. La cathédrale attire surtout par un tableau de Rubens, *l'Adoration des Bergers*. C'est un chef-d'œuvre, je ne dirai pas mal placé, mais un peu à l'ombre. Rubens séjourna à Soissons, y devint malade et y fut sauvé par la sollicitude des Cordeliers. Ce tableau est l'action de grâces qu'il leur rendit.

Entre les priviléges dont jouissait la cathédrale, il faut remarquer celui d'avoir *des hommes de corps appartenant à leur église ; ce qui avait lieu de plusieurs façons, car il y en avait*

de mainmorte seulement, quelques-uns de mainmorte et de formariage tout ensemble, et d'autres qui ne devaient que le cens capital. Les hommes de mainmorte ne pouvaient rien acquérir pour leurs héritiers, de sorte que leur succession tout entière était dévolue à l'église de Saint-Gervais; mais, assez fréquemment, on usait de quelque commisération à l'égard des enfants; et l'on consentait à leur faire payer pour un prix assez modique la succession paternelle. Ceux qui étaient de formariage et de mainmorte ne pouvaient se marier qu'avec le consentement du chapitre et sous certaines conditions; et ils encouraient des peines, s'ils n'observaient pas cette loi. Du reste, là, comme ailleurs, ces *hommes de corps* étaient assimilés aux valeurs diverses dont se composaient les domaines. « C'est une « chose étrange, dit à ce sujet l'auteur que nous venons de citer, qu'on donnait ou changeait, et même on achetait de ces « hommes et de ces femmes, comme si c'eût été quelque mar- « chandise de vil prix. Henri, comte de Brie et Champagne, « leur (aux chanoines) donna, *par aumône*, un homme de « Bacy, comme on le voit par ses lettres de 1165. Helvide, ab- « besse de Notre-Dame, avec l'avis et le consentement de sa « communauté, donna à l'église de Saint-Gervais une femme « de Ressons nommée Liette, en échange d'une autre nommée « Ponceline, fille de Guilleaume Pillepaire. Raoul, comte de « Soissons, fit un semblable troc avec ses chanoines. »

Aux portes de Soissons on voit quelques restes de l'abbaye de Saint-Médard, où Louis le Débonnaire, détrôné par ses enfants, subit toutes les humiliations. On montre encore dans les ruines de cette abbaye la prison du fils de Charlemagne; c'est un sombre cachot où la lumière ne descend que par un soupirail. On lit sur les murs :

Hélas ! que je suis prin de douleur.
Mourir mieux me vaudroit,
Que souffrir telles empreintes.

On fonda à Soissons une Académie française à la suite de celle de Paris. C'est de cette Académie que Voltaire disait : « C'est une vieille fille qui n'a jamais fait parler d'elle. » La pauvre Académie est morte dans toute sa virginité. Avant la révolution, Soissons renfermait des abbayes et des couvents sans nombre, c'était un grand refuge de minimes, de célestins, de feuillants et de capucins, sans parler des capucines. Mais les temps sont bien changés! Les Soissonnais sont à peine catholiques aujourd'hui. Voltaire a passé partout, encore s'il avait toujours laissé son esprit. On dit que c'est une ville fort gaie, toute pleine d'agréments; je le veux bien, mais pour mon compte, je ne l'ai jamais traversée sans un ennui mortel.

Soissons a donné le jour à une infinité de grands hommes, dont on a oublié les noms et les œuvres.

De Soissons on va à Vic-sur-Aisne par une promenade charmante, tout en côtoyant la rivière. Vic-sur-Aisne fut célèbre au dernier siècle par l'exil du cardinal de Bernis; ce fut l'exil le plus bruyant et le plus fastueux du monde; toute la cour de France venait en carrosse au château de Vic-sur-Aisne. Aujourd'hui c'est un port qui menace fort de couper les vivres à Soissons. De là à Cœuvres il n'y a qu'un pas. Voyez au passage ces pauvres ruines sans caractère, vous êtes devant le château de Gabrielle d'Estrées, chantée dans la *Henriade*, mais beaucoup mieux chantée par Henri IV. Grâce au nouveau châtelain, ce château devient du reste une très-agréable campagne.

De Cœuvres à Villers-Coterets il n'y a guère que la forêt à traverser; la forêt est le côté curieux de la ville; le reste ne vaut pas la peine d'être vu, à moins qu'on ne tienne à saluer la maison des deux Dumas, le général et le poëte. — J'oubliais! Et la maison de Charles-Albert Dumoustier. Ce que c'est que d'être un poëte à la mode : — on passe de mode.

Au treizième siècle, les chroniqueurs racontent une aventure merveilleuse qui est bien dans l'esprit du temps.

« Un ecclésiastique nommé Baudouin, ancien recteur de l'Université de Paris, devait aller de Saint-Quentin à Dijon. Il prit sa route par Verberie; il était suivi d'un valet. Le lendemain de son arrivée, il partit et s'engagea sur le soir dans la forêt de Villers-Coterets, où il s'égara : la nuit qui le surprit était fort obscure. Comme il ne lui restait aucun moyen de se reconnaître, il ordonna à son valet de monter sur un arbre, afin d'examiner s'il ne découvrirait pas dans le lointain quelque lumière qui fût la marque d'un lieu habité.

« Le valet obéit. Arrivé au haut de l'arbre, il aperçut dans l'éloignement une lumière; il s'orienta avec beaucoup de soin et descendit. Il était à pied et son maître à cheval. S'étant formé une ligne de direction, il fendit avec beaucoup de résolution les broussailles et le mort-bois pour se faire une route jusqu'au terme où il espérait arriver. Après des fatigues inouïes, nos voyageurs aperçurent à travers les ténèbres un vaste corps de logis qui avait l'air d'un château; ils heurtèrent à la porte, un moine parut en habit blanc : ils lui demandèrent l'hospitalité avec la soumission et les ménagements de gens excédés de lassitude, qui craignent les suites d'un refus. Le religieux leur dit qu'il allait prendre à ce sujet les ordres du père abbé, et referma sa porte. Un instant après, l'abbé parut en personne. Il reçut Baudouin avec beaucoup de politesse, lui prit la main et le conduisit dans une vaste salle à manger. La salle était remplie de moines blancs qui allaient commencer leur repas. L'abbé plaça Baudouin à l'endroit le plus honorable et lui fit servir des rafraîchissements abondants; on lui présenta pour boire une coupe de vermeil enrichie de diamants. Le voyageur remplit de vin le cratère; mais avant de commencer son repas il jeta les yeux sur toute l'assemblée et s'aperçut que les moines commençaient à manger sans s'acquitter des devoirs de religion, dont il est rare que les laïques se dispensent. Baudouin ne les imita point : il prit sa coupe d'une main, et de l'autre il fit le signe de la croix. Cette pieuse précaution termina la scène. La salle, avec tout ce qu'elle contenait, l'abbé, les moines, les tables, les services et même le vaste corps de logis du couvent, disparut. Baudouin se trouva dans les ronces, tenant sa coupe à la main : on ne marque pas si le vin fut répandu. Le valet et le cheval se retrouvèrent heureusement. Baudouin se retira des ronces et des buissons, et attendit dans un lieu moins incommode le retour du jour pour continuer sa route. Il conserva le vase avec un grand soin; et, comme il était d'un travail exquis et enrichi de pierreries, il le vendit une grande somme d'argent qu'il partagea entre

deux communautés religieuses, l'une de Saint-Quentin, l'autre de Dijon. »

Nous voilà à peu près au bout de notre promenade, nous l'avons faite en plein vent, sans étudier beaucoup, disant au hasard le peu que nous savions, comptant sur la science des autres, jetant pêle-mêle un trait d'histoire et un souvenir d'art sur un paysage à peine indiqué ; mais ce tableau, tel qu'il est avec sa confusion, ses tons criards, ses lignes un peu vagues, représente pourtant assez bien le pays que nous venons de parcourir à tort et à travers comme un homme qui n'entend rien à la géographie ni aux routes royales.

Arsène HOUSSAYE.

VARIÉTÉS.

BIBLIOGRAPHIE. — KEEPSAKES. — ALBUMS. — SOCIÉTÉ PHILOTECHNIQUE.

Essai sur les Églises Romanes. — Cinquième volume de l'Histoire de France, par M. Michelet. — Les Solitudes. — Une Perle dans la mer. — Le lord Bohémien. — Bianca Téobaldi. — Keepsake de l'Art en province. — Les Mémoires du duc d'Enghien. — L'Église de l'ancien prieuré de Souvigny. — L'Ane mort. — Un Album. — Keepsake-Fisher. — Album Frédéric Bérat. — Album de la France musicale. — M. Seligmann.



L'*Essai sur les églises romanes*, du département du Puy-de-Dôme, par M. Mallay, est le fruit de laborieuses recherches et de longues méditations au milieu des monuments religieux dont est couvert le sol de la vieille Auvergne. La période qui s'étend du dixième au treizième siècle de notre ère a laissé dans l'ancien pays des Arvernes une foule d'édifices du plus haut intérêt. M. Mallay ne s'est pas contenté de les dessiner en architecte rigoureux, de les mesurer dans toutes leurs dimensions, de les étudier dans tous leurs détails ; il les juge aussi dans leur ensemble, et apprécie le système suivant lequel ils ont été construits. Les résultats généraux auxquels M. Mallay a été conduit sont assez curieux pour que nous les indiquions ici.

En Auvergne, la nef principale est presque toujours accompagnée de deux nefs collatérales, terminées par un transsept et par deux branches de croix, au sommet desquelles se trouvent deux chapelles votives. Le chœur, autour duquel circulent les nefs latérales, présente des chapelles rayonnantes ou absidales. Les nefs collatérales sont surmontées de galeries dont l'ouverture varie. Une crypte règne sous tout le chœur. Les chapelles rayonnantes s'y répètent, et les colonnes du sanctuaire de l'église reposent sur les colonnes correspondantes de la crypte. L'ornementation est simple et sévère. Les piliers sont carrés, quelquefois arrondis, et sont flanqués sur deux, trois et plus rarement sur quatre faces, de colonnes engagées du tiers de leur épaisseur. M. Mallay a cru observer, dans la disposition des colonnes, une particularité qu'il importe de signaler. Il prétend que les colonnes du chœur sont élancées et inégalement espacées, de manière à laisser en vue les parties de l'édifice qui méritaient le plus d'attention, telles que la place de l'évêque, et que les chapelles rayonnantes sont disposées de manière à verser sur l'autel une grande quantité de rayons lumineux ; les bases des piliers sont généralement imitées de la base attique ; les chapiteaux, surmontés d'un tailloir chanfréné très-lourd, sont ornés de feuilles plates ou frisées, de feuilles d'acanthe, de fleurs, d'animaux fantastiques et de sujets empruntés aux Écritures saintes. Quelquefois, une volute, à peine indiquée, accuse une réminiscence du chapiteau corinthien. Les arcades tombent presque toujours à plomb du dernier membre du tailloir, en porte-à-faux du fût de la colonne; tantôt vous les voyez surhaussées, tantôt ayant la forme d'un fer à cheval. Les voûtes sont toutes en plein cintre, quelquefois surhaussées, quelquefois avec une légère courbure ogivale. A la nef, elles sont en berceau ; aux bas-côtés, elles sont d'arêtes ; dans le triforium, en demi-berceau ; au transsept, en pendentifs. Les fenêtres sont en plein cintre ; leur arcature est formée à l'extérieur de claveaux réguliers, alternes en grès et en scorie, et est couronnée d'un cordon de billettes. Les moulures se composent d'un large filet et d'un congé détaché avec ou sans billettes, d'un filet avec tore détaché, d'un filet avec doucine, de billettes doubles ou simples, de damiers et de torsades simples, doubles ou triples. La décoration extérieure doit aussi être notée. Les contre-forts offrent alternativement des piliers carrés et des colonnes. Les chapelles absidales sont ornées de corniches à damier et de rosaces entre chaque modillon. Partout les claveaux des arcades sont de deux couleurs. Ce qui caractérise la décoration des églises d'Auvergne, ce sont les mosaïques que l'on voit aux chapelles, à l'abside et aux frontons des branches de croix ; on les fit avec des scories rouges et noires, reliées avec un ciment rouge. L'appareil ne présente rien d'important. Les tours que l'on voyait à la façade des basiliques ont disparu partout. Il n'y a plus que les cloches qui s'élèvent au-dessus des transsepts. Leur forme est octogonale. Sur un socle uni est placé un étage de baies circulaires à claveaux réguliers; sur un second socle, il y a un autre étage de baies géminées, plus grandes en largeur qu'en hauteur. Ils sont décorés de billettes, de damiers, et même de mosaïques ; les flèches, en maçonnerie de moellons ou en pierre d'appareil, sont construites sous un angle de soixante à soixante-dix degrés. Un fait important, signalé par M. Mallay, c'est que l'intérieur de ces églises était rehaussé de peintures sur fond d'or ou d'azur. On conçoit maintenant quel effet imposant cette ornementation polychrôme donnait à nos églises byzantines.

Tel est le type des anciennes basiliques de l'Auvergne. Il est clair que plusieurs de ces édifices présentent quelques particularités, on pourrait dire quelques anomalies, suivant la configuration des lieux, le caprice de l'artiste, et aussi suivant les nouvelles influences qui modifièrent l'architecture à la fin du douzième siècle. C'est un point qui est apprécié avec sagacité

par M. Mallay. Il y a plusieurs dates sur lesquelles nous serions en complet désaccord avec l'auteur; mais nous n'entrerons pas dans une discussion qui dépasserait les limites d'un compte rendu. M. Mallay établit très-bien que le système architectonique en usage du dixième au treizième siècle a varié dans les diverses provinces de France; nous sommes fâchés qu'il ait oublié que ces idées, d'ailleurs bien simples, ont été émises pour la première fois dans l'*Artiste*, longtemps avant que M. de Caumont songeât à pousser ses études archéologiques en dehors de la Normandie. Il serait de bon goût de tenir compte à chacun de son petit butin scientifique, et de ne pas toujours donner aux riches.

Après avoir étudié d'une manière générale les productions de l'art religieux en Auvergne, M. Mallay fait des monographies détaillées des principales églises du département du Puy-de-Dôme. Il traite de leur histoire d'une manière succincte, et les décrit sous toutes leurs faces; son texte est accompagné de gravures qui donnent des vues, des coupes, des élévations de chaque édifice, et des planches représentant les appareils, les moulures et les chapiteaux les plus remarquables qu'il a vus. Ce sont des dessins d'architectes froids et inanimés, si l'on veut, mais d'une exactitude mathématique, ce qui n'est pas un mérite médiocre, quand il s'agit d'archéologie. L'*Essai sur les églises romanes* est un ouvrage qui fait trop d'honneur à M. Mallay pour que nous entreprenions une critique de détail de son œuvre. Nous pourrions lui demander, par exemple, où il a pris l'orthographe du mot *tranceps*, qui n'appartient à aucune langue, et que le bon sens veut qu'on écrive *transsept*. L'étymologie est là qui fait loi, surtout pour les mots scientifiques. Mais tout cela n'empêche pas que ce livre ne soit un des meilleurs ouvrages d'archéologie que l'on ait publiés en France. Il serait bien à désirer que dans tous nos départements on eût fait des études architectoniques sur ce plan et avec ce soin. Il serait facile alors d'écrire l'histoire de l'art français que nous connaissons si peu.

— M. Michelet vient de publier le cinquième volume de son *Histoire de France*. Il a traité le règne de Charles VII et de Henri VI, c'est dire qu'il déroule à nos yeux les annales de presque tout le quinzième siècle. La légende chevaleresque de la Pucelle d'Orléans jette un grand attrait et un vif intérêt sur ce nouveau travail du savant professeur du collége royal de France. Nous assistons à ce drame si curieux de l'expulsion des Anglais hors de notre territoire, ainsi qu'aux révolutions d'Angleterre et de Flandre. M. Michelet nous raconte la grandeur de la maison de Bourgogne, si riche et si puissante, et nous signale les premières lueurs de la Renaissance. Nous avons déjà eu occasion de protester de notre profonde estime pour les travaux historiques de M. Michelet; personne n'a su mieux que lui mettre en relief les grands événements dont notre pays a été le théâtre, les raconter dans un style plus animé et plus pittoresque, montrer leur portée, juger les hommes, apprécier leur influence sur toute une époque, établir d'une manière plus ingénieuse l'enchaînement des faits et des idées et leur réaction réciproque. Toutes les rares qualités qui distinguent le talent de M. Michelet se retrouvent dans ce volume, dont nous ne chercherons pas à faire un résumé; disons enfin que M. Michelet n'est pas seulement un annaliste, un philosophe, mais qu'il est aussi un critique qui juge l'art d'un point très-élevé.

—Voici un recueil qui du moins ne mérite pas le reproche de frivolité qu'on adresse à si juste titre aux poésies rêveuses de l'Hélicon moderne. Voici un livre qui justifie la gravité de son titre et qui, pour être un recueil, n'en brille pas moins par l'unité bien réelle de la pensée; pensée sérieuse, féconde en inspirations élevées et qui prend sa source dans la foi chrétienne. Ne croyez pas cependant que l'auteur des *Solitudes* n'écrive que des homélies et ne chante que des cantiques. C'est un beau jeune homme qui ne couvre pas de cendres ses blonds cheveux, et qui ne condamne point sa muse gracieuse aux langueurs de la moindre thébaïde, M. Paul Juillerat fait, il est vrai, une rude guerre aux passions basses qui germent dans le cœur humain; loin d'ôter son chapeau, comme tant d'autres au vice qui se promène en équipage à la Daumont, il le flétrit généreusement en lui jetant nombre de beaux et bons vers à la face. Mais le jeune poëte ne borne point là ses chants; il y a dans son livre plusieurs fragments de forme élégiaque et sentimentale dont le tour est heureux et qui saisissent l'imagination. M. Juillerat est un moraliste aimable, sa philosophie est pleine de tolérance et de douceur; ce qu'il y a de meilleur toutefois dans cette philosophie-là, c'est qu'elle est poétique sous les deux espèces, par le fond et par la forme. Nous ne ferons qu'un reproche à M. Juillerat, c'est d'être un peu trop collet monté dans l'allure de son vers; sa rime est d'une exactitude presque puritaine, et cette rigoureuse observation de la règle nuit plus qu'on ne le croit à l'essor de la pensée. Quand la rime est par trop riche, elle manque d'aisance; ceci soit dit sans le moindre calembour.

Il y a dans le volume de M. Juillerat deux ou trois nouvelles délicatement racontées. La nouvelle poétique était tombée en désuétude; nous ne serions pas étonnés que celles-ci eussent des imitateurs. Nous avons remarqué aussi dans les *Solitudes* deux épîtres à MM. Émile Deschamps et Victor Hugo, que nous louerons sans restriction.

Nous regrettons que le défaut d'espace ne nous permette pas de citer quelque pièce importante de ce recueil; mais on jugera, par le fragment que nous empruntons ici, du style et de la pensée qui règnent dans tout l'ouvrage :

Lorsque je vois dans le monde chrétien
Tous les beaux noms, Seigneur, même le tien,
    Par notre bassesse
    Blasphémés sans cesse;
Sachant, mon Dieu, que tu chassas jadis
L'homme pécheur du divin paradis,
    Et que ton saint glaive
    Sur l'impur se lève,
Soudain je sens mon espoir qui s'en va,
Et sans oser t'implorer, Jéhova,
    Je dis : Que sera-ce
    De l'humaine race?
Puis mon regard, dans le ciel étoilé,
Lit du pardon le livre dévoilé,
    Et ton doigt sévère
    Montre le Calvaire.

Ces vers pris au hasard justifieront à la fois nos éloges et nos critiques.

M. Paul Juillerat est un écrivain consciencieux; il est mora-

liste de naissance, poëte par instinct, et sous ces divers rapports toutes nos sympathies lui sont acquises.

—Nous sommes bien en retard avec M. des Essarts, et il pourrait justement se plaindre de notre négligence à son égard. Le roman d'*Une Perle dans la mer* est une œuvre distinguée par la forme et par la pensée, à laquelle nous ne saurions reprocher qu'une allure poétique, qui, pour être dans les mœurs littéraires de notre temps, n'en est pas moins répréhensible. Il faut que chaque chose soit à sa place. On a introduit le lyrisme dans la tragédie et dans le roman, et, chose singulière, hormis quelques poëtes, lyriques malgré eux, pour ainsi dire, on s'est efforcé de le bannir de la poésie intime sous je ne sais quel prétexte d'enjambements frivoles et de bris de césure. Ce roman, dédié aux femmes et aux poëtes, dédicace un peu ambitieuse peut-être, mais justifiée par l'intérêt de la fable, et la chasteté du travail, commence par quelques vers fort bien tournés. L'intrigue et le style, qui semblent un peu lourds au début, gagnent à mesure qu'on avance en élégance et en légèreté; les caractères un peu confus se développent et se dessinent plus nettement; soit que M. des Essarts ait plus travaillé certaines parties de son livre, soit que son talent ait grandi dans l'intervalle de la composition, et qu'il ait su conduire son héros d'une manière plus ferme à mesure qu'il se rapprochait davantage du but, il est certain que la seconde moitié du premier volume, et tout le second, sont fort supérieurs aux deux cents premières pages. Mais, malgré cette critique, nous devons déclarer que le livre de M. des Essarts est de ceux dont il y a tout profit à s'occuper pour la critique et le public. Il s'est placé, dans cet ouvrage, sur un terrain excellent; il est mille fois plus difficile, mille fois plus profitable pour l'avenir, d'animer des personnages qui puissent vivre, que de s'attacher à habiller des mannequins historiques, sans valeur littéraire, sans réalité possible, d'oripeaux de chroniques et du clinquant des mots à effets.

— Le *Lord bohémien* est un autre ouvrage de M. des Essarts, dans lequel il s'est évidemment étudié, et souvent avec bonheur, à développer des qualités de style réellement précieuses; la fable elle-même, d'une originalité incontestable, et développée avec beaucoup de succès et sans trace aucune de fatigue, révèle des progrès marqués dans la manière du jeune écrivain; il conduit tour à tour son héros, lord Ephelstone, dans les différentes contrées de l'Europe, et il décrit la marche des Bohêmes avec une chaude couleur qui sent plus encore le poëte que le romancier; le second volume du *Lord bohémien* est presqu'entièrement rempli par des nouvelles dont quelques unes, comme *Marcello* et *la Petite Lydia*, ont paru dans l'ARTISTE, et ce ne sont pas les moins intéressantes. La *Création de Phœbé*, qui avait le dangereux honneur de côtoyer la *Esméralda*, est un des meilleurs titres littéraires de M. des Essarts, et lui assurera la sympathie de tous ceux qui se préoccupent encore de la poésie et de l'art.

— Nous serions fort embarrassés de vous dire ce que c'est que *Bianca Teobaldi*. A coup sûr ce n'est pas un roman; le décousu des scènes, les excursions continuelles de l'auteur au travers des matières les plus étrangères à son héroïne, ne permettent pas un instant de classer ce livre parmi les œuvres littéraires ainsi dénommées; ce n'est pas non plus un traité dogmatique ni un lourd commentaire sur les ruines du Colysée; c'est plutôt une espèce de physiologie in-octavo de la femme de Rome, un livre incorrect, mais plein de verve, d'*humour*, de gaieté, de passion, où l'auteur chevauche à son aise, comme à travers champs; mais tout cela a un grand mérite; c'est vrai, c'est bien senti, c'est souvent touché avec un singulier bonheur. Que voulez-vous de plus? Nous connaissons un homme qui a écrit cent volumes qui ne valent pas dix pages du livre de M. Dilmans. N'est-ce pas là un assez bel éloge, pour un ouvrage inégal, auquel il manque ce qui s'acquiert aisément: la pratique, et qui regorge de ce qu'on ne supplée jamais: l'inspiration?

— M. Desrosiers, l'habile éditeur des *Églises d'Auvergne*, vient de publier plusieurs ouvrages que nous devons signaler aux amateurs des bons livres et de la belle typographie. Le *Keepsake de l'Art en province* forme un magnifique volume, illustré de gravures anglaises inédites, d'entourages et de fleurons en bois. Les articles dont il se compose sont signés de noms bien connus dans la littérature. Il nous suffira de dire qu'il renferme des vers de MM. Reboul et de Pongerville; de Mmes A. Tastu, Desbordes-Valmore et Louise Colet. Nous citerons surtout une charmante dédicace de M. Adolphe Michel, et des articles en prose de MM. J. Canonge, E. Enault, Louis Batissier, L. Dubroc et Clairfond. Tous ces divers morceaux offrent un vif intérêt, et sont, d'ailleurs, écrits avec infiniment d'esprit.

— Les *Mémoires du duc d'Enghien* que publie le même libraire, auront un grand retentissement. Le manuscrit, d'après lequel ils ont été composés, appartient à M. le comte de Choulot, gentilhomme de la chambre et capitaine général des chasses de S. A. R. le duc de Condé. Son authenticité est incontestable. Ils commencent au 17 juin 1789 et se terminent en 1794. Le jeune prince raconte avec beaucoup de naïveté les événements qui ont atteint sa famille à cette époque terrible de notre histoire. La plus grande partie du livre est consacrée à la narration d'un voyage que le duc d'Enghien fit dans les montagnes de la Suisse; il décrit avec autant de naïveté que de bon goût ses impressions et son enthousiasme en présence des merveilles qu'offre la nature grandiose des Alpes. M. le comte de Choulot a fait précéder ces mémoires d'une notice historique sur la malheureuse victime de Vincennes, et des pièces justificatives relatives à son procès. C'est donc un ouvrage tout à la fois historique et littéraire qui doit piquer vivement la curiosité du public.

—Enfin nous recommanderons un dernier ouvrage du même éditeur, c'est un poëme par Mlle Joséphine Mallet: il a pour titre: *L'Église de l'ancien prieuré de Souvigny*. Des vers bien faits, de nobles inspirations, quelques épisodes curieux, feront lire ce poëme avec plaisir par toutes les personnes qui aiment encore la belle poésie.

—Parmi les éditions de luxe qu'on publie à Paris, nous devons signaler le *Voyage sentimental* de Sterne, et *l'Ane mort* par M. Jules Janin. Nous ne dirons rien de ces deux ouvrages dont la réputation est faite depuis longtemps et qui doivent trouver place dans toutes les bibliothèques. Nous nous contenterons de

recommander la charmante notice que M. Jules Janin a placée en tête de la nouvelle édition du *Voyage sentimental*. L'écrivain anglais est apprécié avec toute la finesse et tout l'esprit qui distinguent le talent de l'auteur. Quant à l'*Ane mort*, nous avons si souvent eu occasion de dire toute l'estime que nous avions pour ce livre qui nous montre à chaque page des observations si ingénieuses, des tableaux si vrais du monde parisien, des récits si touchants, et qui est écrit avec une élégance et une sobriété si rares aujourd'hui, que nos éloges seraient superflus. Ces deux ouvrages sont illustrés de charmantes vignettes par M. Tony Johannot. Jamais cet habile artiste n'avait déployé un talent plus souple, plus élégant; toutes ces compositions ont un cachet d'originalité qu'on ne retrouve dans les dessins d'aucun peintre. Jamais un écrivain et un artiste n'ont associé leur talent pour produire un livre plus intéressant et plus curieux, dont le succès soit plus légitime et plus assuré, car aucun livre ne peut se présenter sous les auspices de deux taleuts plus aimés.

— Un *Album*: il ne s'agit point ici, vous le pensez bien, de cet *Album*, qui fit à la restauration une si rude guerre, et qui valut à Fontan les honneurs de la prison politique. L'Album dont nous vous parlons aujourd'hui est tout simplement un très-joli journal, fait avec beaucoup de grâce et de soin, rempli des plus saines doctrines et des notions les plus exactes. C'est un cours de dessin, écrit, où l'exemple est joint aux préceptes, et qui démontre avec la plus lumineuse clarté les principes de l'art; figures, paysage, lavis, histoire, variétés, rien n'est omis par l'habile fondateur de ce journal, utile et modeste s'il en fut jamais, M. Salme, et, comme avec cet enseignement gradué les progrès des élèves doivent être prompts, et qu'à mesure qu'ils avancent ils ont le droit de devenir plus exigeants, de courtes, mais substantielles, notices leur expliquent la généalogie de l'art, pour ainsi dire, et ses développements successifs. Cimabue, A. Durer, Jean Goujon, Léonard de Vinci, Michel-Ange, et le divin Sanzio, passent tour à tour sous les yeux des jeunes élèves, auxquels des conseils judicieux et paternels enseignent d'ailleurs les véritables principes de l'art. Une petite notice pleine de goût et de sensibilité est consacrée à cette noble artiste à jamais regrettable, Marie de Wurtemberg; et pour que rien ne manque à l'attrait de cette publication, des extraits des recueils plus littéraires, extraits faits avec goût, et parmi lesquels nous citerons l'histoire d'un sculpteur sur bois, d'Arsène Houssaye, que nous avons publiée nous-mêmes, achèvent de donner à ce joli recueil une physionomie tout à fait distinguée.

— Parmi les beaux livres préparés pour le premier de l'an, nous signalerons les éditions illustrées de la maison Fisher fils et Cie. Ce sont de magnifiques albums, des voyages pittoresques, des collections de vues, des scènes de mœurs, des portraits de personnages célèbres, des livres utiles aux enfants, ornés de ces vignettes anglaises d'une couleur locale si parfaite.

Tous ces ouvrages sont reliés avec une grande variété, dans ce goût confortable dont les Anglais ont essentiellement le secret. Parmi les Keepsakes, nous recommandons, comme ouvrages du premier rang, les illustrations historiques de la sainte Bible; les gravures ont été exécutées d'après les tableaux des grands maîtres de toutes les écoles; édition *polyglotte*. L'*Empire ottoman illustré*; le *Voyage en Syrie et dans l'Asie Mineure*; *Constantinople ancienne et moderne*; la *Méditerranée illustrée, ses îles et ses bords*, et de charmantes illustrations, d'après les premiers peintres anglais, pour toutes les éditions de Walter-Scott, sont au nombre des recueils qui méritent une attention particulière. Ensuite viennent les livres pour l'enfance : Le *Livre de mon Fils*, le *Livre de ma fille*, le *Panorama des enfants*, les *Veillées d'hiver*, les *Heures de récréation*, collection charmante dans laquelle on rencontre le double attrait des planches et des récits. Les *Illustrations pittoresques du nord de l'Angleterre*, *the Juvenile Scrap-book* pour 1842, le *Parental present of pretty stories*, sont encore de jolis ouvrages; mais parmi ceux-là nous recommandons particulièrement, comme précieux dans les circonstances, le *Fisher's drassing Scrap-book*, le *Family secrets* ou *Hints to those who would make home happy*, le *the Rhine*, *Italy and Greece*.

— Il y a quelques mois, nous avons publié dans ce journal une notice sur la vie et les travaux de M. Frédéric Bérat, et nous annoncions que bientôt il ferait paraître de nouvelles mélodies, dignes de celles qui lui ont fait une si belle et si légitime réputation. Nous sommes heureux de pouvoir dire aujourd'hui que nous n'avions pas trop espéré de son talent, qui, pour être facile et gracieux, ne manque ni de sévérité ni d'élévation. L'*Album de 1842* nous révèle chez M. Bérat une science de composition derrière laquelle on découvre aisément des inspirations naïves autant qu'originales. Nous avons lu avec un plaisir infini dix charmants petits poëmes, nous avons entendu dix airs si simples, si vivement sentis, qu'on les retient tout d'abord pour ne les plus oublier. Et ne croyez pas que l'une de ces compositions en rappelle une autre; chacune est créée sous une impression différente, a son caractère, sa physionomie bien tranchée. Ce sont des chants de guerre et des chants d'amour; quelquefois la chanson revêt les formes d'une élégante idylle ou d'une touchante élégie; prêtez l'oreille: *C'est demain qu'il arrive*, *le Rendez-vous*, *Tu n'as pas d'amour*: quelles calmes rêveries! quels sentiments purs et délicats! quels doux sourires errent sur les lèvres! que de larmes mouillent les paupières quand on les écoute! Maintenant c'est quelque chose de plus triste et de plus martial: *Honneur et misère!* c'est le vieux militaire exilé, qui revient des régions glacées et des vastes solitudes de la Sibérie, et qui ne retrouve pas même dans sa patrie la croix de son père auprès de laquelle il puisse prier. Ce sont là de généreuses paroles, de nobles accents. *Aux armes!* est un duo rempli de fermeté et de vigueur tel qu'on en chantait dans les républiques antiques, pour exciter l'ardeur des combats. On ne peut rien trouver de plus frais et de plus naïf que la *Valse dans la prairie*. Toutes les pièces que nous venons d'indiquer sont autant de mélodies qui enchantent l'imagination et qu'on ne se lasse pas de répéter.

Après les compositions de sentiments viennent quelques chansons d'une franche et vive gaieté. Le *Petit grand seigneur* est une ballade qu'on peut comparer presque au *Roi d'Yvetot*. Quant à *la Marquise Duhautenbas*, c'est une charmante débauche

d'esprit, d'une exquise jovialité, et qui nous montre les travers et les ridicules d'une classe de gens entichés de vains titres qui ne leur donnent ni l'éducation, ni la distinction des manières, ni la noblesse du langage et des idées. Cette chanson aura une vogue de fou rire.

Tels sont les principaux ouvrages dont se compose l'Album de M. Bérat. Nous avons le talent en si grande estime, que nous n'hésitons pas à signaler cette nouvelle publication comme une des plus heureuses et des plus intéressantes qu'il ait encore faites et à lui prédire un beau succès.

— La *France Musicale*, qui a véritablement résolu un bien difficile problème, celui d'introduire le luxe dans le bon marché, donne pour étrennes à ses abonnés, le plus bel Album, sans contredit, de cette année. On se souvient encore du splendide Keepsake qu'elle avait édité l'an passé; cette fois elle a voulu se surpasser elle-même; Adolphe Adam, Vogel, Paul Barrhoilet, Labarre, Clapisson, Medermayer et Mlle Malzel se sont empressés de lui envoyer leurs plus touchantes mélodies, leurs plus mâles accents. *Mon Fils charmant* et *Pauvre Hélène*, les dernières compositions d'Hippolyte Monpou, jettent un funèbre reflet sur ces pages si coquettement illustrées par M. Célestin Nanteuil. C'est là une œuvre conçue dans des données véritablement artistiques, et à laquelle, à ce titre, un recueil comme le notre doit sa sympathie.

— Il y a eu dimanche passé au Conservatoire une séance de la société Philotechnique présidée par M. Philippe Dupin. Cette séance a commencé lugubrement par des lectures : on pouvait se croire à l'Académie, mais heureusement la séance a fini par de la musique. Il faut dire pourtant que M. Léon Bertrand, qui, à coup sûr, ne se croyait pas à une académie, a lu une très-jolie scène de comédie que vous verrez bientôt sur un autre théâtre : *les Collaborateurs;* les autres morceaux lus étaient peut-être très-remarquables, mais nous avons eu le bonheur d'arriver trop tard pour les entendre. M. Seligmann a eu, vous le pensez bien, tous les honneurs de la musique; Alexis Dupont et Mlle Dobrée ont eu tous les honneurs du chant. Mlle Seligmann a tenu le piano avec tout le charme et toute la grâce de son talent. Dans son solo, M. Seligmann a touché toutes les âmes qui étaient là, même celles des académiciens, ce n'est pas peu dire à sa louange.

— La *Reine de Chypre*, opéra en cinq actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy, a obtenu cette semaine, à l'Académie Royale de Musique, un succès éclatant et mérité.



A NOS LECTEURS.

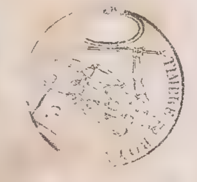


L'Artiste accomplit aujourd'hui sa seconde série, et, quel que soit le danger des panégyriques personnels, il peut dire hardiment qu'il l'a parcourue avec honneur. En ce temps de fiévreuse activité, où les exigences du présent suppriment même la velléité du souvenir, où tout marche rapidement vers le lendemain, sans souci de la veille, peut-être serons-nous mal venus à jeter un dernier regard sur notre passé et à présenter en quelques mots le résumé de nos travaux et de nos publications successives. Nous nous hasarderons cependant, car ce que l'on a déjà fait est la meilleure et la moins contestable garantie de ce que l'on peut faire, et nous devons évoquer le témoignage des années écoulées, pour mieux nous rendre maîtres de l'avenir. D'ailleurs nos bienveillants lecteurs nous sauront gré sans doute de leur rappeler des noms favoris et des œuvres d'imagination ou de critique, dont la lecture les a plus d'une fois charmés au coin du feu, ou dans le silence du cabinet; ils aimeront à se remettre en mémoire la sympathique nouvelle de George Sand, les fantaisies étincelantes de verve, de finesse et d'esprit de M. Jules Janin, telles que *la Nuit de Noël*, *M. de Broé*, *l'École des journalistes*, *la Sorbonne*, *la Nécrologie de M. Michaud*, le style si grave et grammaticalement si pur de M. Gustave Planche, les biographies artistiques et notamment celle de Léonard de Vinci si remplie de faits nouveaux par M. Delécluze, les promenades à travers les Musées d'Italie de M. L. Viardot, les comptes rendus sérieux et détaillés de tous les monuments nouveaux, au nombre desquels il est juste de citer celui de l'église de la Madeleine, par M. G. Laviron, les articles divers de MM. de Balzac, Bâtissier, E. Bergounioux, Briffaut, Chaudes-Aigues, Dusommerard, Al. Dumas, Ad. Dumas, F. Fayot, A. Fillioux, Gérard de Nerval, L. Gozlan, A. Guillot, A. Houssaye, Joncières, A. Jubinal, Léon de Laborde, U. Ladet, G. Laviron, Ch. Lenormant, H. Lucas, J. Macé, Gabriel Montigny, Raoul-Rochette, A. Specht, Stéphen de la Madeleine, Jules Varnier, etc. Si nous reportons leur attention sur la gravure et la lithographie, ils trouveront quelque intérêt à se ressouvenir de ces planches tour à tour gracieuses, élégantes et sévères, presque toujours heureusement choisies, qui ont figuré dans les colonnes de ce journal, ainsi *la duchesse d'Abron-*

tès et *la Physionomie des modes*, par M. Gavarni ; les portraits de Greuze et de M. Frédéric Bérat, *le Voyageur improvisant*, *Mignard*, par M. Alophe; *le Poussin*, par M. Gigoux; *les Ruines de la Commanderie de Saint-Vaubourg*, par M. André Durand; *la Vue du grand canal de Venise*, par M. William Wyld; *Catherine d'Aragon*, par M. Geoffroy père ; *le bon Samaritain*, d'après M. Cabat, par M. Aubert père ; *Lesueur chez les Chartreux*, de Mlle Élise Journet; les eaux-fortes de MM. Calame, Penguilly-L'haridon, Lepoittevin et Wattier ; le portrait de Rembrandt, *le Bourgmestre* et *les Braconniers*, de M. Hippolyte Masson, *le Gué*, *la Tour de Londres*, *le Pâturage*, d'après M. Jules Dupré, *la Vue de Subiaco*, par M. Lepetit ; *les Femmes d'Alger et les Délaissées*, de M. Diaz, par M. C. Geoffroy; *l'Enfance de Callot* et *la jeune Fille à l'écharpe*, de M. de Lemud ; les portraits de George Sand et de M. Jules Janin; *Samson*, d'après M. Decamps, *l'Arrivée* et *le Départ*, par M. Desmadryl ; *l'Amour et Psyché*, par M. Jehotte; *les Paysages*, de M. P. Girardet; *le Récit*, de MM. Elmerich et Lechard; *les Bords de l'Allier*, par M. Lhuillier ; *les Funérailles arabes*, par M. J. Collignon ; *le Relancé du sanglier*, par M. Henriquel Dupont, *les deux Amies* et *la Vierge aux candélabres*, par M. Dien ; *la Noce juive*, d'après M. E. Delacroix, par M. Vacquez ; *la Fontaine Cuvier*, de M. Feuchère; *Saint Sébastien*, d'après M. Carbillet, par M. Torlet ; *l'Après-Dîner*, d'après M. Jacquand, par M. Dujardin ; *les trois Vertus théologales*, par M. Varin ; *une Boutique à Alger*, d'après M. Philippoteaux, par M. Riffaut, etc. L'ARTISTE, on le voit, a réuni autour de lui une nombreuse et brillante pléiade de graveurs; il a ouvert sa porte aux artistes déjà célèbres comme aux jeunes gens inconnus; il a accueilli avec une égale cordialité les talents consacrés et ceux qui couraient après la sanction du public ; les premiers n'ont certes nullement perdu au contact, et les seconds y ont beaucoup gagné ; leurs forces se sont développées avec la succession des essais ; l'habileté leur est venue à mesure ; les difficultés de l'application ont disparu peu à peu, grâce à la fréquence de l'épreuve, et ils se sont trouvés un beau jour en possession d'un nom, qui grandira encore.

Le concours assidu de tous ces hommes d'esprit, de talent et de cœur, tant écrivains qu'artistes, nous a permis de réaliser d'énormes progrès dans les conditions de notre développement artitistique, comme aussi de notre existence littéraire, et c'est là un point sur lequel la notoriété publique et l'éclatante justice, qui nous a été rendue par les personnes les plus hostiles à nos opinions, ne nous permettent pas d'insister. Toutefois, il est quelques reproches que l'on nous a adressés et qui appellent une justification. Au sujet de l'examen des salons annuels et de certaines œuvres d'art, on nous a accusés d'une indulgence excessive, et le blâme pourrait être fondé, si notre conduite n'avait été inspirée par les motifs les plus légitimes et les plus sérieux; nous avions pensé qu'une publication, créée dans l'intérêt des artistes, se devait à elle-même de professer pour eux une bienveillance extrême et que nul n'y trouverait à redire ; nous avions cru que c'était là un moyen efficace de prouver aux peintres, sculpteurs et architectes, combien nous avions à cœur, lorsqu'il leur arrivait de se tromper, de les ramener dans des voies meilleures et de leur faciliter le repentir sans la honte de l'amende honorable ; mais, puisque la critique nous est venue de la part de ceux-là mêmes qui avaient bénéficié de notre courtoisie, nous sommes décidés à changer de méthode, et dorénavant la sévérité la plus rigoureuse présidera sans trêve à nos appréciations.

On a prétendu aussi surprendre quelques variations dans notre ligne artistique et dans l'exposé accidentel de nos principes; nous n'aurons pas de peine à réfuter ce grief qui, s'il était motivé, ne manquerait pas d'une certaine gravité. Nous avons inséré en effet des articles rédigés dans un sens et d'autres conçus dans un point de vue tout à fait opposé ; mais ce fait est loin d'impliquer contradiction dans la manière dont nous avons compris notre mission; car, voués à l'éclectisme le plus absolu et ne dépendant d'aucune école, nous avons dû admettre le sentiment de tel ou tel écrivain, bien qu'il fût entièrement étranger au nôtre, ou à une opinion antérieurement émise dans ce recueil hospitalier ; en publiant des articles d'une substance hétérogène et souvent même hostile à notre conviction intime, nous avons fait preuve d'une stricte impartialité ; nous avons témoigné hautement, ce nous semble, de notre désir de bien faire et de chercher la vérité partout où elle pouvait jaillir. Quant aux articles qu'accompagne une signature, tout en en acceptant la responsabilité, nous n'avons pas à les mutiler dans leurs détails, et nous considérons l'*Artiste* comme une tribune où tout peut se dire, pourvu que ce soit avec convenance et avec goût. Cette marche, suivie jusqu'ici par nous, le sera également à l'avenir, et nous espérons que nos lecteurs, prévenus par ces explications loyales, ne laisseront pas injustement peser sur nous le reproche d'inconséquence et de contradiction.



Nous ne nous étendrons pas sur le chapitre délicat de la fidélité à nos promesses; chacun sait qu'elles ont été, autant qu'il a dépendu de nous, scrupuleusement remplies ; s'il nous est advenu parfois de faillir à nos engagements, la juste compensation ne s'est jamais fait attendre, et l'absence constante de toute réclamation en est la preuve. A tout prendre, si nous avons eu la bonne foi de compter à tort sur la parole d'un littérateur ou d'un artiste, ce n'est pas notre faute, et il nous serait aisé de montrer qu'aucun sacrifice ne nous a coûté pour vaincre les obstacles et faire honneur à nos obligations ; seulement là où nous n'avons point rencontré de loyauté, nous n'avons pu passer outre, et force nous a été de subir une suspension imprévue, puisqu'au dire du proverbe, là où il n'y a rien, le roi perd ses droits. Peut-être quelque jour publierons-nous, pour l'édification de nos lecteurs, un aperçu sommaire de notre situation et de nos démarches multipliées à cet égard.

Disons maintenant que l'histoire abrégée des années qui viennent de s'enfuir derrière nous, doit nous servir de caution irrécusable pour l'avenir et fournir à tous une bonne et valable certitude de progrès. La foi aux promesses sera rigoureusement observée par nous, et nous nous mettrons sévèrement en mesure de pourvoir à toutes celles que nous nous serons imposées. Ainsi, indépendamment des rédacteurs qui, jusqu'à ce moment, ont bien voulu nous prêter un concours intelligent et assidu, nous pouvons annoncer dès aujourd'hui que des hommes d'une réputation incontestée, que des écrivains

aimés du public viendront se joindre à notre phalange et prendre une part active à nos travaux. MM. Alphonse Denis, membre de la chambre des députés, Jomard et le baron Desnoyers, membres de l'Institut, et Lusson, architecte, nous donneront quelques lettres pittoresques sur l'Allemagne; M. Raoul-Rochette, secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, nous ramènera au milieu de ces ruines antiques qu'il sait si bien décrire; M. Delécluze s'occupe d'une biographie de Palestrina et d'une nouvelle qui aura nom : *Flavie ou l'Enfer;* M. Léon de Laborde, député, a déjà préparé des notices pour nous, sur l'origine de la gravure et de la lithographie, sur le plus ancien voyage pittoresque et le premier livre publié en France avec des gravures; le docteur Gaubert nous conduira en Norwége et en Laponie sur les traces de M. Gaymard et de ses hardis compagnons; M. Hittorff, cet habile architecte que vous savez, a mis à notre disposition quelques-uns de ses travaux consciencieux; un de nos plus habiles publicistes vient de terminer pour l'Artiste la biographie si touchante et si dramatique de Mlle de Fauveau; M. le comte Raoul de Croy ne nous oublie pas non plus; M. Philarète Chasles nous a promis quelques pages de sa critique fine, spirituelle et érudite; MM. Dusommerard et Ferdinand Denis nous ont donné le droit de compter sur leur collaboration active; M. Arsène Houssaye nous guidera dans l'atelier de Boucher, et *peut-être* nous initiera-t-il à toutes ces intrigues, à tous ces mystères de boudoirs, dont le maréchal duc de Richelieu a été le héros; l'auteur de *Julia Norvich* a composé pour nous une nouvelle intitulée : *Les Voisins de l'autre côté*; M. Pitre-Chevalier, qui a déjà révélé dans son roman de *Michel Columb,* le talent et les travaux prodigieux de ce tailleur d'images du quinzième siècle, réunira pour nous dans une notice historique tous les curieux détails qu'il vient de recueillir dans la vieille Armorique sur la vie et les ouvrages de l'auteur du fameux tombeau des ducs de Bretagne, dont nous avons parlé dernièrement. MM. Al. Dumas, Paul de Musset, Léon Gozlan, Théophile Gautier, Jules Sandeau, Pétrus Borel, Stephen de la Madeleine, etc., se mettront en frais de verve et d'imagination. Enfin M. A. Specht continuera son exploration si vive, si mordante et si vraie de nos théâtres lyriques.

Nous poursuivrons aussi à mesure nos explorations en province, et nous nous attacherons surtout à mettre en relief les richesses enfouies dans les Musées des villes départementales et dans les cabinets d'amateurs. Nous tracerons, sous le point de vue de l'art, quelques esquisses ou portraits historiques de nos orateurs, écrivains, publicistes, philosophes, artistes contemporains. Ces portraits seront dus à des *hommes que leur haute position* a mis à même de juger vite et bien, à d'*anciens ministres, soit de la restauration, soit de la révolution de juillet.* Nous étudierons avec un soin minutieux les prisons, les églises et les principaux monuments de Paris et des départements; nous jetterons souvent un coup d'œil sur les embellissements publics et particuliers; nous aurons un travail spécial sur la manufacture de Sèvres et sur celle des Gobelins; nous essayerons de faire ressortir la nécessité impérieuse de l'unité de pensée dans les monuments; nous apporterons à l'examen du prochain salon toute la sévérité que l'on s'est plaint de ne pas trouver en nous : enfin rien de ce qui intéresse les arts de loin ou de près ne pourra être oublié par nous.

Quant à la gravure et à la lithographie, outre l'intéressant bagage de l'exposition de 1842, et les dessins d'actualité qui peuvent à tout moment surgir, nous publierons successivement les planches suivantes, toutes terminées à cette heure et dont nous possédons les épreuves dans nos cartons : le *portrait de Mlle Doze,* du Théâtre-Français, gravé par M. N. Desmadryl; *la Vallée du Rhin,* de M. Raffort, par M. Quesnu; *l'Eau bénite,* de M. Gué, par M. Testard; *les Paysans hongrois,* de M. Kruseman, par M. Nargeot; *Moines et Soldats,* de M. Lécurieux, par M. Perdinel; *une Vierge,* également de M. Lécurieux, par M. Varin; *le Soir au Bas-Bréau,* de M. Thierrée, par M. Quesnu; *le portrait de Lantara,* par M. Laugier; deux *Paysages* de M. P. Flandrin, par M. Aubert père et M. Aubert fils; un *Paysage* de M. Thuillier, par M. Lhuillier; un *Effet de neige* de M. Wickemberg, par M. Testard; *Nymphes endormies* de M. Diaz, par M. C. Geoffroy; le *portrait de M. Lacordaire,* d'après M. Chassériau, par M. Monnin; *les Algériennes* de M. Bayot, par M. Desmadryl; *le Repos en Égypte,* de M. Ducornet, par M. Torlet; *une Marée,* par M. Jules Collignon, d'après lui-même; *le Repos,* par M. Geoffroy père, d'après Mme Élise Boulanger; *l'Ange de Saint-Germain-l'Auxerrois,* d'après M. Marochetti, par M. Dien; *une Allée de châtaigners,* de M. Rousseau, par M. Marvy; *Capri,* de M. Lepoittevin, par M. Doherty; *la Fuite en Égypte,* de M. Jeanron, *Cockem,* de M. Hubert, et un *Paysage* de M. Nousveaux, par M. Lepetit; *le Val-Meudon,* eau-forte, par M. Daubigny; *les Feuillages,* de M. Nestor d'Andert, par M. Marvy; *les Ruines de Karnac,* de M. Labouère, par M. Gaite; *le Repos,* par M. Célestin Nanteuil, d'après M. Diaz; *le Christ,* de M. Jules Varnier, par M. Normant; *le portrait de M. Monvoisin,* peint par lui-même, et gravé par M. Geoffroy. Ajoutons des eaux-fortes, par MM. Blanchard, Henriquel Dupont, Joubert, Louis Leroy, Penguilly-L'Haridon, de Rudder, Toudouze, E. Wattier; des lithographies de MM. Alophe, Benoist, A. Durand, Guérin, G. Laviron, Leloir, Provost, etc.; puis enfin *l'Ermite de Copmanhurst* et *le Chevalier,* d'après M. Eugène Delacroix, et *la Chambre des magistrats du franc, à Bruges;* deux gravure et lithographie plus importantes réservées à ceux qui ne craindront pas de nous assurer leur concours pour toute l'année 1842.

Tels sont les divers éléments, tant artistiques que littéraires, avec lesquels nous nous proposons d'aborder la troisième série de ce recueil, et nous espérons que nos lecteurs voudront bien nous continuer leurs sympathies et s'associer à nos efforts avec la même persévérance dont ils nous ont honorés dans le passé.

*Le Directeur de l'*Artiste,

A.-H. DELAUNAY.



